This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA 7021.3.5

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM THE

SUBSCRIPTION FUND

BEGUN IN 1858

ALBERT KRÜGER: ARNOLD BÖCKLIN

HOLZSCHNITT NACH EINER PHOTOGRAPHIE AUS DEM JAHRE 1866 ODER 1867

Der erste Teil dieser Aufzeichnungen wurde veröffentlicht in Auszügen in der Kunstzeitschrift Pan, Jahrgang IV und V. Die vorliegende Buchausgabe giebt den vollständigen, durch spätere Zusätze ergänzten Text

Alle Rechte vorbehalten. Insbesondere das der Uebersetzung.

RUDOLF SCHICK

TAGEBUCH-AUFZEICHNUNGEN

AUS DEN JAHREN 1866 • 1868 • 1869

ÜBER

ARNOLD BÖCKLIN

MIT ZAHLREICHEN SKIZZEN NACH BILDERN UND ENTWÜRFEN BÖCKLINS UND MIT BÖCKLINS BILD AUS DIESER ZEIT IN HOLZ GESCHNITTEN VON ALBERT KRÜGER

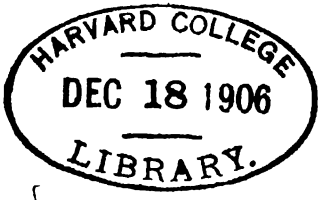
ZWEITE AUFLAGE

HERAUSGEBER: HUGO VON TSCHUDI
GESICHTET VON CÄSAR FLAISCHLEN

VERLAG VON EGON FLEISCHEL & CO. BERLIN

1903

FA 4021.3.5



VORBEMERKUNG
ZUR ERSTEN AUSGABE

Die Böcklinausstellungen in Basel, Berlin und Hamburg,*) die mit ihrem alle Erwartung übersteigenden Zulauf zeigten, dafs der einst Verlästerte und Verlachte eine anerkannte Macht geworden war, hatten einen diesem Erfolg entsprechenden litterarischen Niederschlag. Mancherlei Treffendes ist bei dieser Gelegenheit gesagt worden. Ueber eine poetisch ästhetisierende Betrachtungsweise wurde aber in den seltensten Fällen hinausgegangen. In Worten schwächlich nachzudichten, was der Meister in Form und Farbe kraftvoll ausgesprochen, hatte man unternommen, dem grofsen Publikum zu Dank, das seine eigne Art, Kunst zu geniessen, darin wiederfand. An die philosophischeren Köpfe wandten sich andere, indem sie Böcklins Natursymbolismus analysierten und für den Stimmungsgehalt seines Kolorites die Formel suchten. Gewiss aber läfst sich über einen Meister wie Böcklin noch viel mehr und viel anderes sagen. Kaum einer der Intimen des Hauses hat das Wort ergriffen, keiner von

*) Im Winter 1897/1898 zur Feier von Böcklins 70stem Geburtstag.

denen, die den Künstler in seiner Werkstatt sahen, ringend mit dem Handwerklichen seiner Kunst, ein treuer Schüler jener gewissenhaften Alten, deren ausgebildete Maltechnik er aus den Gemälden wie aus den erhaltenen Rezeptbüchern zu ergründen strebte. Keiner von denen, die das Glück hatten, ihn auf Spaziergängen in der florentinischen Landschaft zu begleiten, wo er nie müde wurde, schauend seinen eigenen Vorstellungsschatz zu bereichern und andere durch klaren Hinweis auf das Charakteristische und Typische zum künstlerischen Sehen anzuleiten, oder die bei den sonntäglichen Wanderungen durch die Galerie der Uffizien aus der lebhaft ausgesprochenen Sympathie für gewisse Richtungen und der leidenschaftlichen Ablehnung anderer nicht minder bedeutenden Erscheinungen die stolze Einseitigkeit des schöpferischen Genies hervortreten sahen. Keiner von denen endlich, die mit dabei sein durften, wenn in bescheidener Osteria beim roten Chianti Fragen der Kunst verhandelt wurden und plötzlich ein in die Diskussion geworfenes Wort hinableuchtete in die unergründbaren Tiefen künstlerischer Konzeption.

Auch kein Künstler hat sich meines Wissens unter denen befunden, die über ihn geschrieben. So kam es, dafs über dem Dichter Böcklin der Maler Böcklin etwas vernachlässigt wurde. Das ist schade, ein Vorwurf soll damit aber nicht ausgesprochen sein. Denn es scheint

in der Natur aller Kunstschreiberei zu liegen, daſs sie über allgemeine Charakteristiken und mehr oder weniger begründete Urteile eines, wenn es das Glück will, gebildeten und vorurteilslosen Geschmackes nicht hinauskommt. Von Gelehrten oder Schriftstellern ausgeübt, haftet ihr nicht bloſs bei allen technischen, auch bei den subtileren Fragen einer angewandten Aesthetik ein dilettantischer Zug an. Meist werden solche Fragen gar nicht berührt. Es giebt dickleibige Bücher, in denen von nichts als von Bildern die Rede ist und die doch nicht eine einzige künstlerische Analyse enthalten. Das ist der Grund wohl, weshalb die Künstler selbst derlei Aeusserungen so gleichgültig gegenüberstehen, sie interessieren sie nur, sofern das Publikum dadurch beeinfluſst wird. Und das Publikum hinwiederum erhält wohl einige Schlagworte, nach denen es sich richten mag, eine wirkliche Belehrung aber wird ihm in den seltensten Fällen zu Teil.

Gewiſs das Beste, Inhaltreichste und Aufklärendste, was über Kunst gesagt wurde, ist von Künstlern selbst gesagt worden. Aber zu glauben, daſs nun alle Not ein Ende hätte, wenn Maler und Bildhauer in ihren Muſsestunden Meiſsel und Pinsel mit der Feder vertauschten, wäre freilich ein Irrtum. Die Sache liegt auch hier nicht so einfach. Abzusehen ist vorerst von Jenen, die an alle Leistungen nur den Maſsstab der akademischen Richtigkeit

anlegen. Das ist ein Maſsstab, der sich jeder temperamentvollen Schöpfung gegenüber als zu kurz erweist. Dann hat jeder Künstler von starker Begabung — und die Anderen zu hören, verlohnte sich wohl kaum — seine eigene Aesthetik, um so ausgesprochener, je eigenartiger er ist. Diese Aesthetik dürfte in den meisten Fällen nicht über eine dunkle Empfindung oder allenfalls die primitive Fassung der Atelierjargons hinauskommen. Aber auch wo sie sich zu einer litterarisch wiederzugebenden Form durchgerungen hat, wird es mit ihrer Anwendbarkeit auf andersartige Erscheinungen seine Bedenken haben. Mehr aus den Erfahrungen des eigenen Schaffens als aus der Beobachtung verschiedenartiger Kunstprodukte abstrahiert, ist sie eben eine persönlich bedingte und keine allgemeingültige Aesthetik. Die Gefahr liegt nahe, daſs sie Fremdem gegenüber ungerecht und einseitig autoritativ auftritt, mag sie in der eignen Sache ein noch so helles Licht auf die verborgenen Triebfedern der künstlerischen Gestaltung werfen. Das Beste, was Künstler über die Kunst gesagt haben, das haben sie über ihre eigene Kunst gesagt.

Es fügt sich glücklich, daſs Vieles, ja das Meiste, was uns die Schriften über Böcklin schuldig geblieben sind, in den nachstehend veröffentlichten Aufzeichnungen eines Malers, wenn auch nicht erschöpft, so doch berührt wird.

Dabei haben sie den frischen Reiz des persönlich Erlebten. Treu den wechselnden Ereignissen der Tage folgend, lassen sie einen unmittelbaren Blick in dieses reiche und angeregte Künstlerdasein thun. Das Bild eines vollen und ganzen Menschen stellt sich uns dar. Nicht minder fesselnd sind die Aufschlüsse, die wir über den Künstler erhalten. Ueber die Art seines Naturstudiums, das nie an dem einzelnen Fall haftet, sondern stets zum Typischen durchdringt und es im Gedächtnis aufstapelt zur freien Verfügung bei der Gestaltung der Kunstwerke. Ueber die durchdachte Arbeitsführung und das wissenschaftliche Interesse, mit dem alle technischen Vorgänge behandelt werden. Ueber das stete Streben, das Material zu vervollkommnen und es in der rationellsten Weise zu verwerten. Ueber all das endlich, was die persönliche Aesthetik des Meisters ausmacht. Fehlt hier auch die systematische Zusammenfassung und behält die Darstellung etwas Aphoristisches, zuweilen selbst Widerspruchsvolles, so gewinnt sie dadurch, dafs sie an bestimmte Fälle anknüpft, ungemein an Anschaulichkeit. Mit Staunen wird man gewahr, welch hoher Grad von Ueberlegung und von Einsicht in die malerischen Wirkungen ein Schaffen bestimmt, das scheinbar mühelos einer unerhört produktiven Phantasie entströmt.

Der diese Tagebuchblätter mit Eckermannscher Hin-

gebung und Wahrheitsliebe niederschrieb, war ein junger Berliner, der im Jahre 1864 den grofsen Staatspreis für Geschichtsmaler errungen hatte und auf seiner Studienreise nach Rom kam. Er wird als »schönbegabter, ebenso innig als begeistert strebender, von hohen Idealen erfüllter Künstler« geschildert, als »ein Mann voll reger Empfänglichkeit und in die Tiefe dringendem Verständnis, von lauterem, gütigem, freundlichem Gemüte, das sich neidlos an allem Grofsen, Schönen, Tüchtigen, was andere schufen, innig erfreuen und entzücken konnte«. In seinen oft poetisch staffierten Landschaften klingen italienische Reiseerinnerungen und Einflüsse Böcklins zusammen. Geschätzt wurden seine liebenswürdig aufgefafsten, fein charakterisierenden Bildnisse. Er starb am 26. Februar 1887 in Berlin.

Uns ist Schick vor allem wert durch das treue Bild, das er uns von Böcklins Künstlertum überlieferte. Als 25jähriger Jüngling trifft er den im kraftvollsten Mannesalter stehenden Meister, der nach den kurzen Weimaraner Jahren wieder in sein geliebtes Rom zurückgekehrt war. Er wird von dem Aelteren zu intimem Verkehr herangezogen, eine Zeit lang ist er sogar sein Ateliergenosse und hat das Glück, aus dem neidlos erschlossenen Born einer reichen Erfahrung und eines in seltenem Mafse durchgebildeten Kunstverstandes schöpfen zu dürfen. Die

Aufzeichnungen brechen im August 1866 ab, da Böcklin schon Anfang September nach Basel übersiedelt. Erst im Spätsommer des Jahres 1868 wurden sie wieder aufgenommen, als Böcklin seinen jungen Freund, der bis dahin in Rom geblieben war, auffordert, ihn bei der Ausmalung der Treppenwände im Basler Museum zu helfen, die ihm auf Jakob Burckhardts Veranlassung übertragen worden war. Die grofse Aufgabe, vor die der Meister hier und bei den Fresken für das Sarasinsche Gartenhaus gestellt wird, bietet einen unversieglichen Anlafs für Erörterung der wichtigsten technischen und ästhetischen Fragen. Mit dem 7. August 1869 schliefsen Schicks Aufzeichnungen. Unmittelbar darauf verläfst er Basel.

Die Erinnerung an Eckermann wurde durch das liebevolle Aufgehen in dem Wesen eines Gröfseren geweckt, das Schicks Tagebuchblätter auszeichnet. Dafs diese aber für die Erkenntnis Böcklins nicht die gleiche Bedeutung haben wie die »Gespräche« für diejenige Goethes, ist nicht seine Schuld. Es fehlt ihnen die abschliefsende Bedeutung. Was Eckermann nachschreiben durfte, das waren die abgeklärten Anschauungen eines Lebens, das sich vollendet hatte, für das Sturm und Drang in weiter Ferne lagen. Die paar Jahre aber, für die wir Schicks Zeugnis haben, bilden nur eine Episode in Böcklins Laufbahn. Es ist eine schaffensfrohe, ergiebige Zeit, die durch die

Bilder der Schack-Galerie und die Basler Fresken charakterisiert wird, doch gehört sie noch in das erste Drittel seiner Thätigkeit. Diesen Jahren folgen dreifsig weitere Jahre einer rastlosen Arbeit und Entwickelung. Des Meisters Meinungen über Dinge und Personen mögen später ruhiger und leidenschaftsloser geworden sein, als wie sie der Vierzigjährige aussprach. Nicht minder hat sich seine Naturanschauung verändert. Seine koloristischen Probleme sind andre, kühnere geworden. Am wenigsten stabil blieben wohl die technischen Ansichten. Ihre Wandelbarkeit fällt schon während der kurzen Zeit auf, über die sich die Schicksche Berichterstattung erstreckt. Der rege Forschergeist Böcklins, sein eminent praktischer Sinn lassen ihn immer neue Hülfsmittel, neue Verfahren aufspüren. Bis in die letzte Zeit hat er nicht aufgehört, die Malmittel zu verbessern, die technische Prozedur zu vervollkommnen, um sie seinen künstlerischen Zwecken fügsam zu gestalten. Das darf nicht aufser Augen gelassen werden bei der Beurteilung oder gar bei der Benützung dieser Seite der Schickschen Notizen. Auf dem überaus schwierigen und komplizierten Gebiet mögen auch kleine Irrungen und Mifsverständnisse des Berichterstatters nicht ganz ausgeschlossen sein.

All diese Bedenken wurden nicht für hinreichend erachtet, um von der Veröffentlichung der Tagebuchblätter abzusehen. So zeitlich bedingt ihr Wert immerhin ist,

für die Charakterisierung der künstlerischen Persönlichkeit des Basler Meisters bilden sie ein unschätzbares Dokument. Den vollen Nutzen dürfte freilich erst Böcklins künftiger Biograph daraus ziehen; seine Aufgabe wird es sein, dieses Material gewissenhaft an dem von andrer Seite zuströmenden Material zu überprüfen. Manches wird erst im Zusammenhalt mit sonstigen Aussprüchen, wie mit der künstlerischen Bethätigung Böcklins einen vollen Sinn ergeben, manches wird auch wohl einen andern Sinn gewinnen. Die grofsen Wesenszüge aber werden sicher jede Probe bestehen; denn wenige Künstler lebten, die so unbeirrt von äufseren Einflüssen jederzeit nur sich selbst und sich selbst jederzeit so ganz gaben wie Arnold Böcklin.

HUGO VON TSCHUDI.

(Frühjahr 1898.)

TAGEBUCH-
AUFZEICHNUNGEN
1866

RUDOLF SCHICK, SKIZZE NACH PETRARCA, WÄHREND BÖCKLINS ARBEIT DARAN

Am 1. Dezember 1865 lernte ich Böcklin im Café Greco zu Rom durch meinen ehemaligen Lehrer Professor Schirmer aus Berlin kennen und wurde von ihm mit Freundlichkeit eingeladen, als er erfuhr, dass ich schon lange seine Schöpfungen besonders verehrte und mir einmal aus Bewunderung eines seiner Bilder (Campagna, im Besitz von Friedr. Voltz, München) kopiert hatte.

14. Januar 66.

Als ich Böcklin das erste Mal in seinem Atelier (in der Via del Babuino, gegenüber vom Vicolo degl'Incurabili) besuchte, malte er an dem schönen Bilde Daphnis und Amaryllis (jetzt bei Schack), und hatte eben ein Bild für den Grafen Zeppelin aus Baden vollendet: Kinder, an einem schilfigen Uferrand sich Rohrflöten schneidend, das von

erstaunlicher Ausführung war. (Man sah durch das durchsichtige Wasser den Grund und sogar die schwimmenden Frösche.) Ein kleines Kind (ganz nackt) macht Versuche auf einer Rohrpfeife, die ihm der grössere Junge nebenan geschnitzt hat. Etwas weiter rechts, im Schilf: ein pfeifender Junge. Reizend war die Schilfgruppe, von blühenden Winden umrankt; auf einem umgeknickten Rohr ein mitpfeifender Fink. Hinten ein verriegeltes Gehöft.

Das zuerst genannte Bild (Daphnis) hatte er noch nicht sehr weit durchmodelliert; die hohen Lichter der Modellation fehlten noch. Infolgedessen hatte er auch die vorderen Blätter und Pflanzen noch in einer nebelhaften Erscheinung gelassen und meinte, wenn er in der Figur weiter modellierte, wäre die Steigerung der Nachbarformen eine natürliche Folge. Einzelne Stellen hatte er ausgeführt, und zwar schien es, als wenn er zu jedem Teil Studien nach der Natur machte.

✿

Als ich ihn über Temperauntermalung befragte, die nach seinem Vorbilde auch Lenbach anwenden soll, erklärte er mir dieses Verfahren folgendermafsen:

Mit Eiweifs und Honig oder Pergamentleim mufs die Farbe ziemlich stark leimig gerieben werden, damit sie sich kaum merklich verändert, wenn man Oelfarbe darüberbringt. Die Temperafarbe hat nicht den Zweck, das Oel aufzusaugen, sondern den, die Leuchtkraft der Farbe zu steigern.

Das Material veranlafst einen, seine Bilder nach dem Hellen zu neigen, umgekehrt wie Oelfarbe veranlafst, tief

zu malen. Böcklin hatte auf eine Staffelei Farbenproben gestrichen, da war die grössere Leuchtkraft der Temperafarben sehr auffallend, besonders bei Zinnober.

21. Februar 66.

Mittwoch. Böcklin hatte viel Pflanzenproben im Atelier und zeigte mir, wie grofs z. B. Oleanderblätter gegen eine Hand- oder Nasenlänge sind. (Die unteren Blätter an Bäumen und Sträuchern sind oft erstaunlich grofs.) Er hatte auch viel Epheuproben zur Benutzung für sein Bild da. Solche Blätter sehen aber im Zimmer ganz anders aus, weil die Reflexbedingungen anders sind als draufsen; Böcklin hält darum zuweilen eine Rose oder seine Hand dagegen, was ihm dann wieder das richtige Verhältnis des Grün giebt.

Da er an allen Stellen des Bildes zugleich malt und bald hier, bald dort weiter ausführt, so fördert er, wenn er nach solchen Zweigproben in sein Bild malt, auch wieder seine Figuren, indem es ihn nötigt, ihre Formen weiter durchzumodellieren; so der Epheu neben Daphnis.

Wenn Böcklin Grün (Blätter wie z. B. zu Daphnis' Füfsen neutralisieren und ihm die scharfe Farbe nehmen will, so setzt er Morellensalz oder Caput mortuum in die Tiefen. Bei Zusammenstellung von Farben geht Böcklin nur seinem Gefühl nach, setzt auch manchmal, um seinen Zweck zu erreichen, die strenge Naturwahrheit bei Seite und kehrt das Warm und Kalt im Verhältnis des Schattens zum Licht um. Ebenso frei behandelt er die Pflanzen. Er

zeigte mir, was er für Zeitverstöfse gemacht habe, indem er Frühlings- und Herbstblumen zusammengestellt habe, etc.

3. März 66.

Böcklin hat Daphnis und Amaryllis, nachdem er fast zwei Monate stumpf und kalt gemalt hatte, etwas lasiert; dann aber wieder in das Fleisch kältere Lichter hineingespielt (durch Weifs und grüne Erde, damit das weifse Ueberschummern nicht violett wirke, wozu es auf dunkelm Grund fast immer Neigung hatte). Das Bild wirkt nun wundervoll sanft.

Obwohl die Figur des Daphnis nur etwa dreiviertel lebensgrofs ist (oder noch kleiner), so wirkte sie dennoch vollständig lebensgrofs, weil alle Verhältnisse im Bilde richtig sind. Böcklin hielt ein Epheublatt gegen die gemalten, und es war wirklich zu bewundern, wie genau dieser Drei-Viertel-Mafsstab bei allen Teilen durchgeführt war. Die blaue Luft mit weifsen Wolken hat er ganz leise mit Schwarz und Weifs lasiert, wodurch das Blau mehr Blauviolett, der helle Schatten der Wolken aber etwas weifs durchschimmerte. Böcklin meinte, wenn Alles im Bilde falsch wäre, für dieses Verhältnis von Luft und Wolke wolle er stehen, denn es sei auf demselben Wege wie in der Natur hergestellt. Ueber dem Kopfe des Daphnis stehen einige Blätter scharf gegen weifsen Cirrostratus; damit dieser Kontrast nun seine ferne Stelle im Bilde behält, hat er etwas entfernt davon ein weifses helles Wölkchen angebracht, gegen welches die Luft neben den Blättern zweite Helligkeit ist.

Wir sprachen dann über die Maler des Cinquecento, wie sie manchmal dem Bilde unten einen grauen Streifen zugefügt haben, vielleicht, um im Bilde noch Raum zu schaffen (z. B. Himmlische Liebe und Madonna mit d. j. Frau von Tizian oder Violinspieler von Rafael u. a.).

So, meinte Böcklin, möchte er im Bilde den Daphnis hoch heben, vielleicht durch Hinzufügung eines vergoldeten Brettes, das gemeinsam mit dem Bilde vom Goldrahmen umschlossen wird

21. März 66.

Böcklin malte heute an einem wundervollen Idealporträt: Eine Römerin in weissem Kleide mit Veilchenbouquet, Goldreif und grünem Schleier, — und zwar auf einer Schieferplatte, deren Naturfarbe zum Hintergrund benutzt ist.

Anfangs hat er auf diesen dunkeln Grund alles mit Grau, welches aus grüner Erde, Weifs und dem durchschimmernden Grund sich zusammensetzte, herausmodelliert. Beim Weitermalen ist er heller gegangen, aber auch fast nur (oder ausschliefslich) mit grüner Erde und Weifs. Damit das Fleisch nicht zu grün wirke, hat er dem Kopf dann einen starkgrünen Schleier gegeben. Ein glänzender Goldreif läfst den Kopf im Ton erscheinen.

Hellviolette Edelsteine und Ohrbommeln, der goldgelbe Mittelton des Reifs, der Schleier und das farbig violette Veilchenbouquet verhindern, dafs die Karnation nach irgend einer Farbe inkliniert. Ein Rot zu diesem Zwecke anzubringen, wäre unnütz, da das Fleisch bereits mit Grün gemalt ist.

(Um der Harmonie eines Bildes einen bestimmten eigenartigen Klang zu geben, scheint Böcklin es wohl für gut zu halten, eine Farbe des Farbenkreises ganz fehlen zu lassen? !)

Die tiefen, starkviolettgrauen Schatten sind demnach nur auf das Grau des Schiefers lasiert. Das weifse Kleid hat Böcklin auch anfangs mit grüner Erde und Weifs gemalt, dann aber mit reinem Weifs lasiert, das in diesem Falle die Eigentümlichkeit hat, ganz violettweifs zu wirken.

Alle Stellen, wo der Mensch mehr transpiriert, sind farbiger, bei brünetten gelber (z. B. Leib, Achselhöhlen und Brustfläche über den Brüsten), während die Brüste weifs, oft mit feinen Aederchen durchzogen sind; am weifsesten die Arme. Der Torso, meint Böcklin, sei im Ganzen nicht so hell, wie die Arme, die dagegen fast stets was Marmornes haben. Ebenso, wenn auch nicht so hell, die unteren Extremitäten.

Die kleinen Modellationen auf der Wange hat Böcklin fortgelassen, als nicht wesentlich zur Erscheinung. Die kleinen Formlichter wechseln bei jeder Wendung und stören die Einfachheit, Gröfse und Schönheit der grofsen z. B. der Wange. Das ziemlich starke Glanzlicht auf der Nasenspitze hat Böcklin aufgesetzt, weil die Nase der nächste

Punkt ist. Die Glanzlichter der Augen sind so stark, wie in der Natur. Das breite, starke Licht des Goldreifs mildert ihre schneidige Härte. — Für die Lippen hat Böcklin nur ein Eisenoxyd (ich glaube Englisch Rot) gebraucht. In die Wangen, meinte er, müsse man nie positives Rot nehmen, besonders nicht Krapp, da das stets als dunkle Farbe wirke. Alles, was man später an rotgemalten Wangen noch ändern will, wird Schmutz.

Beim Beginn eines Bildes scheint Böcklin immer eine fast entgegengesetzte Farbe, wie der Grund, zu nehmen. So hat er hier zum kalt schwarzvioletten Grund warme graugrüne (ungebrannte grüne Erde) genommen, — bei einem kleinen angefangenen Porträt seiner Frau hatte er erst den Grund mit durchsichtigem Gelb (Ocker) überzogen und die Untermalung scheinbar mit Violett gemalt.

Die Schiefertafel (fast $2\frac{1}{2}$ Fufs hoch und 2 Fufs breit, über $\frac{1}{2}$" dick) hat Böcklin mit 9 paoli ($4\frac{1}{2}$ Mark) bezahlt; sie darauf aber noch einmal selbst schleifen müssen.

Technisches.

Vor dem Uebermalen reibt Böcklin jedesmal den Grund mit Kopaivabalsam und Oel an. (Zu etwa 2—3 Efslöffel dieser Mischung thut er dann 4—5 Tropfen Siccativ de Courtray zum schnelleren Auftrocknen hinzu.) Kopaivabalsam hat die Eigenschaft, die obere und untere Farbe zu durchdringen und stellt dadurch eine innigere Vereinigung beider her.

Einmal hatte Böcklin aber eine ganz hartgetrocknete Stelle damit überzogen, um eine Lasur darauf zu malen.

Der Balsam wollte jedoch nicht in den Grund einziehen, und die Farbe krümelte zusammen. Böcklin kratzte darauf zweimal die Farbe ab und griff auch die untere Lage mit dem Messer an, aber die darüber lasierte Farbe krümelte von neuem.

Ein römischer Maler Pannini hat im vorigen Jahr eine Erfindung gemacht, mit Ambra zu malen, der in flüchtigem Oel (als Vermittlungsstoff) aufgelöst ist. Die Farbe trocknet auf der Palette augenblicklich an, setzt aber keine Haut und kann (sie bekommt käsige Qualität) deshalb sogleich wieder mit derselben Essenz verdünnt werden. Auf dem Bilde schlägt sie nie ein, sondern behält stets einen sanften Glanz. Böcklin hat auch schon mit flüchtigen Oelen Versuche angestellt (Harze als Malmittel aufzulösen) und eine Zeitlang sogar mit Petroleum gemalt. Das schien ihm anfangs ganz praktisch. Später merkte er aber, daſs Petroleum niemals trocknet, sondern beim Trocknen des Bildes ausgestoſsen wird und wie Schweiſs auf der Oelfläche sitzt.

Neulich versuchte Böcklin Schlämmkreide und Oel (oder Firniſs) als Medium zu brauchen. Erstere verliert nämlich mit einer Flüssigkeit ganz die weisse Körperhaftigkeit und wird durchsichtig. Dieses Bindemittel ist sehr nützlich zum gleichmäſsigen Ausbreiten der Farben. Böcklin schlug es auch für den Zweck vor, Löcher oder zu rauhes Fadenkorn in der Malerei zu gleichmäſsiger Fläche auszufüllen. Weil es bei seiner groſsen Durchsichtigkeit die bestehende Malerei nur unwesentlich verändert, hat man dann bald die Störung überwunden.

Nach Pettenkofer reifst Kopaivabalsam nie (unwahr!), während Kopal schon bald reifst. Diese Risse sind ganz klein und wurden bisher für Schimmel gehalten, den feuchtes Klima oder feuchte Witterung verursachte.

Indem Böcklin von Farben sprach, zeigte er mir das interessante Experiment, wie Deckgrün und Zinnober gemischt — anstatt einer Farbe von mittlerer Valeur — eine viel dunklere Mischung ergeben. Er könnte sich das noch nicht ganz erklären. Eine chemische Veränderung wäre es nicht, denn durch das Mikroskop sehend, könne man noch deutlich die verschiedenen Farbenkörperchen neben einander erkennen. Die Veränderung könne also nur eine optische sein. Aehnliche Erscheinung giebt gelber Ultramarin, auch Bleu de Seine (Kupferoxyd) und Zinnober.

Betrachtet man im Bilde die eingeschlagenen Stellen durch das Mikroskop, so sieht man, dafs diese Erscheinung nur von der stumpf gewordenen Oberfläche herrührt; die Farbenteilchen stehen krümlich oder gleichsam staubig auf der Bildfläche. Es gilt nun blofs, ein Mittel zu finden, um die Glätte der Oberfläche gleichmäfsig wiederherzustellen; das thut denn für den Moment schon Wasser. Solchen Ueberzug herzustellen, hat Böcklin nun die mannigfaltigsten Versuche gemacht, so z. B. Wachs in Oel aufgelöst; dann Kopaivabalsam mit dem stearinartigen Sparmazeta (Walfischhirntalg), Wachs etc.

Ein italienisches Werk vom Ende des XVI. Jahrhunderts (Armenino, Trattato della pittura — Zeitgenosse Tintorettos) giebt manche Aufzeichnung über die Malweise der

Alten. Böcklin las mir einige Proben daraus vor. Sie haben viel auf ihr Farbenmaterial gegeben, sich die Pinsel sogar selbst gemacht und die Farben äufserst fein gerieben.

Auch Böcklin reibt sich die Farben, wenn sie ihm nicht fein genug gerieben sind, noch einmal vorm Gebrauch und behauptet, je feiner eine Farbe gerieben sei, desto weniger würde sie einschlagen, denn die beim Trocknen zurückgelassene Oberfläche wird weniger rauh sein.

Heute verlange man in Betreff der naturwahren Ausführung mehr als früher. Die skizzierende Art eines Paolo Veronese genüge nicht mehr den heutigen Anforderungen.

Auch den Leinwandgrund hat Böcklin sich selbst zuzubereiten versucht. Die Leinwand mufs dann erst leicht mit Leim überzogen werden, damit die Farbe nicht einschlägt. Ist ein Gipsgrund zu stark, so möge man erst die ganze Leinwand nafsmachen und dann mit dem Spatel das Ueberflüssige bis auf den Faden abkratzen, so dafs der Grund nur in den Poren sitzt.

Die Gröfse eines Bildes müsse sich nach dem Atelier richten. Böcklins Daphnis hätte für sein kleines Atelier noch so grade eine passende Gröfse.

4. Mai 66.

Böcklin bei mir. Man hätte zur Ausbildung gar keinen Meister oder den Rat anderer Künstler nötig,

wenn man sich nur in der Natur immer Rechenschaft davon gäbe, warum etwas schön auf einen wirke.

Auch das viele Naturstudienarbeiten ist nicht bedeutend förderlich. Er glaube nicht, dafs Tizian je mit dem Feldstuhl hinausgegangen sei. Die Alten haben fast stets nur den Eindruck aus sich herausgemalt; und das macht ihre Darstellungen, obwohl von studienhafter Treue meist nicht die Rede ist, so ungemein interessant.

Sonnabend, den 5. Mai. Böcklin bei mir im Atelier.

7. Mai 66.

Bei Böcklin, der seinen Idealkopf mit dem grünen Schleier (er nannte das Bild »Viola«) und seinen Daphnis und Amaryllis reizend vollendet hat. Die Viola hat jetzt einen schönen Dämmerton, wie ein Kopf in einem Zimmer wirkt, wo dichte Gardinen viel Licht nehmen.

Der Goldrahmen zu diesem Bilde ist 5—6" breit, in der Mitte flach mit dunkelgoldenen leichten Blättern, die dadurch entstanden sind, dafs sie poliert auf körnig oder porig gemachtem Grund stehen. — Das Gold war Böcklin ein klein wenig zu rötlich ausgefallen.

✿

Wieder bei Böcklin. Er sprach davon, wie jede Farbenstimmung ihren Charakter habe; so wirke z. B. Schwarz, Grün und Weifs sehr ernst; Rot, Gelb und Blau heiter. (Vor Viola und Daphnis.) Die Stimmung Schwarz, Grün und Weifs dulde allenfalls noch Hellrosa, weil das die Complementärfarbe von Grün ist. Zinnober

aber würde ganz unzulässig sein und den Charakter zerstören, der einmal angeschlagen ist. Bei Viola z. B. könne man sich keinen Zinnober angebracht denken.

Sein anderes Bild: Daphnis, wo auch viel Dunkelgrün und Rosa vorwaltet, würde einen zu ernsten Eindruck machen, wenn er nicht vorn den roten Krug und die bunten Früchte angebracht hätte.

Viola hat er vollendet mit Kopaivabalsam, den er, unter Bernsteinfirnifs gemischt, mit dem Pinsel unter die Farben nimmt. Diese Mischung trocknet sehr schnell; beim Ueberlasieren vorsichtig sein, denn Kopaiva hat auflösende Eigenschaften.

Böcklin macht mich bei der Viola aufmerksam, wie beim Gesicht der Italiener die Flächen nie in so langen Zügen in einander übergehen, wie bei uns; auch markiert sich selten der untere Augenrand. Die Flächen sitzen scharf unterschieden neben einander.

✿

Böcklin erzählt von den Tempera- oder Leimbildern, mit denen er vor etwa 6—8 Jahren in Hannover ein Zimmer geschmückt hat: Beziehungen auf das Feuer. (Jetzt in Cassel, wohin der Besitzer Consul Wedekind übergesiedelt.)[1]

Adam und Eva, Feuerlosigkeit, als Anfang. Dann: über einer Thür Prometheus, und darauf eine Wand mit

[1] Heute in Berlin beim Sohne des Bestellers, Herrn Consul Wedekind.

den »Segnungen des Feuers«. Der Raum ist dazu vortrefflich benutzt. Mitten über der Thür ein Berg mit einer Stadt, der nach rechts und links abfällt. Rechts lehnt sich an die Thür ein Tempelchen, wo Hirten opfern; der Opferrauch steigt hoch empor, links Bauern, pflügend und Essen kochend (wieder hochsteigender Rauch). Mädchen steigen rechts unten zur Quelle, um Wasser zu schöpfen. Links: unter einer Art Zelt eine Mutter, ihr Kind säugend. Auf der dritten Wand: die Verheerungen des Feuers. Ein Steppen- und Waldbrand, den Hirten, die dazukommen, entsetzt mit ansehen.[1]

9. Mai 66.

Mittwoch. Bei Böcklin, der mir zusicherte, mich als Schüler anzunehmen. Wir gingen Atelier mieten.

Viola. Böcklin hat das grün-gelbliche Gewand links mit gebr. grüner Erde lasiert, so dafs es jetzt noch einen mattgrünlichen Goldton hat; dann hat er ganz hellgelbe Moiréadern hineingemalt, weil die vielfach übereinander

[1] Die Beschreibung stimmt nicht ganz genau zu den ausgeführten Bildern. Auf der ersten Wand drei Bilder über einer Thür: Prometheus, links eine Nymphe im Gras, rechts ein Weib und zwei Männer bei einem Feuerchen. Die verheerende Wirkung des Feuers auf der dritten Wand ist dargestellt durch den Ueberfall von Seeräubern; ein Schloss, das zwischen hohen Bäumen auf einer Felsküste steht, ist in Brand gesteckt worden. (A.d.H.)

gebrachten Töne in diesem Stoff fleckig und unrein wirkten. Jedes Fleckige verschwindet und erscheint als ruhige Fläche, wenn man etwas, das härter wirkt, — also hier die glänzenden Adern — dazubringt.

Manchmal müsse man im Bilde Stellen ganz dämmerig und unbestimmt lassen. So versuchte Böcklin hier, den kleinen Finger der linken Hand stark zu modellieren, fand aber, dafs dann die Modellierung der Hand zu schwach erschien. Würde er aber darin weiter gehen, so würde wieder das Gesicht zu leer erscheinen und ihn zwingen, in kleinlicher Weise, knapp und vielleicht mit kleinen Reflexen zu modellieren.

Späterer Zusatz:

Am 12. Mai hat Böcklin dieses Schiefertafelbild an den Kunstverein zu Basel expediert, wo es das städtische Museum kaufte. — Bis 10. Juni vollendete er auch den Daphnis.

✿

Wir gingen ateliersuchend zu Böheim und Rudolf Lehmann. Unterwegs, als Böcklin einen Raben lange Zeit unbeweglich schweben sah, sprach er über den Vogelflug, und wie das Fliegen eine Art Schrauben- oder Ruderbewegung sei. Zum Steigen sei die Schwanzstellung nach oben notwendig, zum Fallen die umgekehrte.

✿

Bei einer Handzeichnung von Holbein (auf der Piazza di Spagna) meinte Böcklin, er glaube ganz bestimmt,

Holbein habe nur solche Zeichnung vor der Natur gemacht und nur danach sein Bild ausgeführt.

o

Bei Böheim, der beim Verpacken von Bildern eines zwischen Papier rollen liefs. Als ich das Anbacken befürchtete, meinte Böcklin, das wäre leicht mit Oel und Kopaivabalsam zu entfernen. Dieser hätte auflösende Eigenschaften, ohne das Bild so anzugreifen, wie Terpentin.

o

Bei Gelegenheit einiger Lehmannscher Bilder sprach Böcklin über das moderne Aussehen der Farbe; es wäre eine nüchterne Modellation, und alles Geheimnis der Farbe fehle.

Ein Kopf einer Italienerin war auf Menniggrund mit schwerem Schwarzgrau modelliert, anstatt ihn mit Benutzung des Grundes mit Weifs herauszumodellieren.

12. Mai 66.

Böcklin bezüglich seines Petrarca[1]: ein Bild, das zu $^2/_3$ Schatten und $^1/_3$ Licht disponiert ist, wirkt immer ernst. — Das gröfste Dunkel hat Böcklin nun gerade in der Mitte des Bildes angenommen; links oben im Himmel das stärkste Licht; das zweite Licht entgegengesetzt rechts unten (die Figur), dieses zweite Licht aber farbig (violett). Das stärkste oder vielmehr härteste Dunkel wird der Zweig gegen den weifslichen Himmel,

[1] Gegenwärtig im Besitz von Freiherrn von Heyl in Darmstadt. (A.d.H.)

welcher zur Folge hat, daſs das groſse Dunkel nie schwer und hart erscheint, sondern dämmerig weich. Umgekehrt hat Böcklin dann auch ein hartes Licht auf der entgegengesetzten Seite durch das Blatt Papier eingeführt, auf das Petrarca schreibt.

Das Bild ist fast mit Kernschwarz (und wenig Grün) angelegt, dem sein violetter Ton durch das Violett der Figur, der grünliche aber durch die grüne Wiese genommen ist.

Sehr anziehend ist, wie das Auge überall veranlaſst wird, herumzuklettern über die Erika und Weinrebe und über die kleine Grasfläche des Felsstücks dahinter auf die Wiese und in die Ferne.

Sehr schön sind auch die Formen; wie die geschwungene Linie des Stammes gewissermaſsen versprüht und sich fortsetzt in den schwankenden Blütenstengeln und wie dem Schwung dieser der Weinstock mit seiner Blattrichtung und seinen dürren Reben entgegenhängt, der groſse Busch dagegen wieder in die Ferne hinausstrebt. Die Busch- und Stammrichtung strebt hier im allgemeinen, wie auch in der Natur, dem Lichte zu.

Der groſse Busch in der Mitte (über zwei Fuſs groſs), meinte Böcklin, sei nur schwer interessant zu machen.

Es ginge dies nur durch kleine Sachen, die darüberranken u. s. w.

Ich bewunderte Böcklins Naturkenntnis und mit welcher Richtigkeit und Sicherheit er die Pflanzen selbst bei der Untermalung schon gezeichnet hatte. Da meinte er, er erfinde sie meistens; das sei keineswegs schwer, wenn man sein Gefühl dafür geübt habe. Es sei ihm vorgekommen, dafs er Blumen (in gewisser Ahnung) erfunden habe. Nachher sei ihm von Blumenkennern gesagt worden, das sei diese oder jene Pflanze, von welcher er im Leben nichts gesehen hatte.

Die Felswand rechts brauche nicht besonders gegliedert zu sein, wenn man nur mit perspektivischem Sinn ihr Zurückweichen ausdrücken könne, und das thun die feuchten violetten Streifen, die sich zwischen kaltgrünen (deckgrünen) Flechten (oder Streifen) die Wand hinunterziehen.

*

Nachdem wir am Abend mit den Arbeiten abgeschlossen hatten, gingen wir zum Thor hinaus nach der Vigne al Chiavetto, in der Nähe von Ponte molle, wo wir mit anderen Künstlern zusammentrafen. Unterwegs erzählte Böcklin aus seinem Leben: wie er nach der akademischen Zeit in Düsseldorf eine Zeitlang in Belgien (Brüssel) gewesen, wie ihn sein Vater zwingen wollte, seine thörichten Jugendpläne aufzugeben, und wie er dann seine Vaterstadt mit ein paar Gulden in der Tasche verlassen habe, um in Rom sein Glück zu versuchen.

Im März 1850 kam er hier an. Er erzählte von den ersten Eindrücken; wie er in der Postkutsche zur Porta dei Cavalieri hereinkam und in der trüben Mondnacht hinter den Säulenhallen am Petersplatz vorbeifuhr und durch die Säulenstellungen die Fontainen sprudeln sah.

Zwei Jahre darauf hatte er geheiratet und wurde nun von seiner Familie „wegen seiner dummen Streiche" ganz aufgegeben. — Später war er erst einmal ein halbes Jahr daheim[1], dann von 1857 bis 1862 in der Schweiz und Deutschland.

25. Mai 66.

(Zur Viola: Ueber Frauenschultern).

Böcklin meinte, bei einem nicht mageren Frauenzimmer verschwindet bei der Wendung der Sternocleidomastoideus, und es lagert sich über seinen Rand eine Fettmasse. Die Halsgrube auf dieser Seite verschwindet und ist nur auf der anderen Seite durch den angespannten Sternocleidomastoideus sichtbar. Bei einem „Modell" für diesen Idealkopf war dann in der Gegend des Kropfes noch eine Querfalte, und der Hals im Ganzen sonderte sich in bestimmter Fläche von den Schultern. Schulterlinie und Deltamuskel bildeten eine schwach geschwungene Linie. Schulter, Oberteil der Brust, von der Warze aufwärts bildeten eine Fläche, die keine Spur des Schlüsselbeins zeigte, kaum war ein ganz schwacher Unterschied der Schulterfläche von der Fläche der Brust bemerkbar. Nach der Achselhöhle ging die Brust knapp herum.

[1] Halbjähriger Aufenthalt in Basel: 1852, Heirat: 1853. (A.d.H.)

26. Mai 66.

Vormittags bei Böcklin. Am Nachmittag mit ihm im Café Greco. Am Abend zur Boccia-Partie nach Villa Malta, die König Ludwig gehört und von einem Münchener Bildhauer Schöpf, der daselbst Wohnung und Atelier hat, verwaltet wird. Böcklin gehört hier zu einem Boccia-Klub, an dem aufser ihm und Schöpf noch sein Vetter Augusto Fratelli, ferner Hans von Marées, der Berliner Bildhauer Moritz Schulz, Historienmaler Gunkel und die Kasseler Bildhauer Kaupert und Gerhardt teilnehmen.

Als ich Böcklin Vormittags besuchte, hatte er sich für sein Daphnis-Bild einen provisorischen Rahmen gemacht, d. h. eine schräge fünfzöllige Fläche, die er sich mit Schaumgold vergoldete. Infolgedessen liefs die Wirkung des Bildes an manchen Stellen nach, andere erschienen zu hell und mufsten mit Beinschwarz lasiert werden. Noch andere mufsten in der Zeichnung verstärkt werden (Krug etc.); und das verlangten besonders gewisse Stellen (die Köpfe, der Krug etc.), die — in gehöriger Distanz von einander — die sprechendsten im Bilde waren. Diese Dreizahl der Gruppierung geht schliefslich fast durch alle Hauptsachen im Bilde: durch Hauptlichter, Hauptfarben und Hauptformen. So ist z. B. dieses Bild derart gruppiert: die weifse Luft, Luftdurchblick in der Höhle und die weifse Milch. Ferner spricht sich in den drei Hauptstellen: dem flötenden Kopf des Daphnis, dem zuhörenden der Nymphe und links unten in den Geschenken die Idee des Bildes aus.

So auch beim Petrarcabilde: der obere Teil Petrarcas, links das reflektierende Wasser und das Licht über der Ferne.

Böcklin bemerkte zu Obigem noch: da die Köpfe rund sind, so dürfte auch der dritte Hauptpunkt (Krug und Früchte) keine andere Form als eine runde haben. Für den Krug konnte er keine Vase kopieren, sondern mufste eine Form selbst erfinden (nämlich einen schwarzen Thonkrug, auf den mit Wachsfarben gelb auf rotem Grund mit schwarzen Konturen Figuren gemalt sind, welche Krüge nach alten Schriftstellern in Griechenland im Gebrauch waren, von denen aber kein Beispiel erhalten ist). Es war Böcklin schwer geworden, die Malerei flach erscheinen zu lassen, indem man immer dazu neigt, sie perspektivisch zu zeichnen.

Böcklin äufserte bei diesem Bilde: es sei wohl gut, von Zeit zu Zeit direkt von der Natur etwas auf das Bild zu bringen; man müfste es aber nachher aus dem Kopf nach Gutdünken verderben und seiner Idee anbequemen.

Das Monogramm auf Bildern mufs, je nach dem Charakter und der Gröfse des Bildes, sowie nach der Stelle, wo es hinkommt, einen anderen Charakter bekommen, Druckschrift einmal, Handschrift das andre Mal, bald hell, bald dunkel und in den Farben verschieden. Bei der Viola war es rechts oben in mattgoldener Druckschrift angebracht, beim Daphnis rechts unten mit schwarzer Handschrift (lateinisch) auf das Wasser geschrieben.

Böcklin hatte in Drittel-Gröfse ein kleines Brust-

bildporträt auf falbgelb lasiertem Grund, in warm schwarzgrauem Kleide begonnen und es jetzt so verändert, dafs es tief-blauschwarzer Sammet geworden ist. Auf den Kopf aber hat er einen zarten Kranz von hellblauen Vergifsmeinnicht gesetzt. In Böcklins Atelier befanden sich noch verschiedene

Angefangene Bilder:

1. Eines darunter, ziemlich fertig (1 Fufs hoch, 10 Zoll breit), war „der liegende Faun, der der Amsel etwas vorpfeift", den Böcklin später Dr. Ehrhardt schenkte.[1]

2. Mittagshitze. Dunkelblaugraue Luft, durch das hellergelbe (orange) Kornfeld und das leuchtende hellerblaue Gewand noch stumpfer erscheinend. Links Ferne, von Grüngrau vorn nach Blaugrau hinten sich abstufend. Bäume dunkelgrün; in graugrünem Schatten, der auf dem Wasser wegen des Luftreflexes blau ist, steht (graurötlich) eine nackte Gestalt. Im Licht ein rosabeschienener Rücken. (Etwa 7 : 12 Zoll.)

3. Landschaft mit einem lesenden schwarzen Mönch. Sehr schön

[1] Gegenwärtig in der Sammlung Behrens in Hamburg. (A. d. H.)

und ernst gehalten. Hinten ein nicht ferner Fels mit Büschen. Links oben Luft.

Dünn untermalt, mit etwas bräunlich durchgehendem Grundton. (Etwa 24 : 15 Zoll.)

4. Campagna-Landschaft, als Staffage ein nacktes Kind, Blumen pflückend (12 : 18 Zoll etwa). Frühnachmittagsstimmung. Böcklin sagte: bei solcher Lichtanordnung, wo die Hauptschatten mitten, wird man fast immer zu braunem Grundton neigen.

Wassernymphe. Unter einem Felsen eine Höhle, darin nackte Kindergestalten, lauschend.

Die Nymphe, wenn ich nicht irre, in blafsviolettem Kleid, pflückt eine weifse Lilie.

Das ganze Bild (die Höhle vielleicht ausgenommen) ist in bleichen Farben gehalten, die Luft dunstig weifslich grau, das Landschaftliche grünlichgrau. Teint: eine Spur gelblich grau. Haar: blond mit graugrünem Schilf. (circa 15 : 9 Zoll.)

6. Ein ähnliches Bild, Rückenansicht, hatte Böcklin auf einer Holztafel mit Temperafarben, ähnlich wie pompejanische Bilder, begonnen, aber nicht weiter gemalt. (circa 12 : 7".)

a) weifse Luft —

b) Fels mittelgrüngrau — Teint blafs gelblichweifs.

7. Ein anderes, vielleicht unter pompejanischem Einfluſs entstandenes Bild, ist das nebenstehende: Der Mann ist als Dunkelstes, das Mädchen als das Hellste im Bilde gedacht. Es sitzt auf einem violettblauen Gewand und hat einen goldenen Korb in der Hand.

Böcklin meinte, er hätte es sehr praktisch gefunden, wenn man etwas Dunkles zum Hellen umändern will, es erst mit diesem Gold oder vielmehr Bronze zu überdecken, was alles Nachdunkeln und Einsinken der helleren Farben verhindert (Muschelgold).

Dieses Bild ist in Tempera begonnen und einiges schon mit einem Oelfirniſs (wohl Copal à l'huile?) überzogen (z. B. die Mädchengestalt). (circa $1\,^1/_2 : 2$ Fuſs groſs.)

8. Porträt seiner Frau, in Tempera (Leimfarbe) mit schwarzem Schleier und krappbraunviolettem, faltig knittrigem Sammetgewand; blauer Grund. Stumpf und noch unfixiert.

9. Porträt von Lenbach, wohl ebenso begonnen und mit schmalen Pinselstrichen (wie mit Strichlagen) in der Art des Rubens stark modelliert, war schon

glänzend überzogen und hatte eine merkwürdige Leuchtkraft.[1]

10. Endlich sah ich bei Böcklin noch eine Skizze für Rudolf Lehmann: Eine Nymphe, im Bade, von zwei Faunen belauscht (wie Susanne im Bade). Hinter dunklerer, warm bräunlicher Baumlandschaft sieht man eine ferne Stadt, hoch auf einem Berge gelegen.

In Böcklins Zeichenmappe: Weibliches Porträt, mit Lithographiekreide auf weisses Papier gezeichnet, vorher mit Kohle entworfen. (In der Art und der Einfachheit des Holbein.)

Mehrere Naturstudien; einige fast naturwissenschaftlich und mit Aquarell angetuscht; andere auf Tonpapier leicht mit Bleistift auf Licht und Schatten hin gezeichnet und auf lichte Stoffe weifse Kreide aufgesetzt. Stets aber höchst sorgfältig gezeichnet.

✿

Böcklin meinte vom Petrarcabilde, dieses wäre nicht ein Gegenstand, der durch starke Lokalfarben zum Ausdruck kommen würde. Hier sei es mehr das Licht, das aus der Ferne in den umschlossenen vorderen Teil falle, oder auch: das Umschlossene des Vorgrunds und der Blick in die Ferne.

Die Disposition ist (wie ja auch notwendig) einfach. In der Mitte eine dunkle Masse, links oben das Haupt-

[1] Gegenwärtig im Besitz von Professor von Lenbach. Skizze dazu im Besitz des Freiherrn von Heyl. (A. d. H.)

licht, das rechts unten auffällt, nachdem es sich vorher von seiner Hauptmasse aus (von der Luft aus) allmählich nach dem Hauptschatten hin verbreitet hat. Rechts unten die hellen Steine, das Papier und anderes wirken hell und dunkel, dagegen links oben dunkle Blätter und Aeste auf heller Luft.

Die beiden Ecken rechts oben und links unten müssen unentschieden bald Gegenstände hell auf dunkel und dunkel auf hell zeigen, die nichts Sprechendes haben; das Auge darf von diesen Stellen nicht angezogen werden und nicht auf ihnen weilen.

Als die Rede auf die Zeisingsche Proportionslehre vom goldnen Schnitt kam und deren Anwendung auf alle Künste (auch Musik), meinte Böcklin, etwas Aehnliches finde sich schon im Vitruv, der von den Verhältnissen eines Baues spreche und dann in rätselhafter Weise zu den Tonverhältnissen in der Musik überspringe. Palladio habe auch über dergleichen geschrieben (Moduleinteilung). Der Palast Giraud-Torlonia im Borgo, der unweit S. Pietro von Bramante gebaut ist, habe auch sehr klare Prinzipien und sei nach Verhältnissen gerader Zahlen gebaut (z. B. Fensterbreite 4, Rahmen 1, Zwischenräume 2).

Nun wendete Böcklin dies auf sein Bild an. Die Einteilung war dann (vgl. die nachstehende Skizze): *a* Felsen = $^1/_2$, — *b* Hauptmasse des Busches = $^1/_4$; die Ausladungen treten nun aber weiter vor, dafür mufste Böcklin mit den Luftdurchblicken an den Stämmchen je nachdem tiefer in den Busch hineinrücken, so ferner

$dc = {}^1/_4\ de$, der schmale ferne Hügel wieder $^1/_4$, das Bäumchen darauf (cf) viermal diesen Hügel oder auch $= dc$; das kleinere zweimal den Hügel etc.

Bei der Figur stieſs der Fuſsboden direkt gegen die Felsen und gab so einen Maſsstab für die Distanz der Büsche und der Lattigblätter unten, die dadurch aber immer zu groſs erschienen. Jetzt hat Böcklin Wasser durchgezogen und das vordere Terrain überschneiden lassen. Auf diese Weise läſst er den Beschauer über die Distanz ungewiſs und läſst den Zusammenhang mehr ahnen.

Ebenso muſs auch das Zusammenstoſsen der Felsen (der Senkrechten) und der Ebene durch die Büsche versteckt werden, da sich dies immer unangenehm und unorganisch machen würde.

Die Figur hatte Böcklin bis jetzt aus dem Kopf gemalt und die Falten sehr schön wahr dargestellt. Anfangs hatte er nur Gürtel *a* gemalt, da schien aber (auch nur, weil das Verhältnis der Teilung nicht schön war) der untere Teil stets zu lang, was durch Zufügung des Gürtels *b* sogleich gebessert wurde. Ebenso musste bei den Schuhen das Band *c* zugefügt werden.

Bezüglich der oben besprochenen Maſsverhältnisse seines Bildes sagte Böcklin noch: Man darf von solchen Maſsen nicht ausgehen, wo aber etwas im Rhythmus der Darstellung oder in den Gröſsenverhältnissen wohlthuend aufs Auge wirke, läge gewiſs ein leicht zu übersehendes oder ein wiederkehrendes Maſsverhältnis zu Grunde.

27. Mai 66.

Sonntag. Nachmittags mit Böcklin, Marées und Augusto vor Porta S. Paolo in Tre Fontane.

Alles war in herrlicher Entwicklung. Wir fuhren beim Vestatempel und am Aventin vorbei, auf dem der Fenchel sehr schön in üppigen gelbgrünen Doldenstengeln wuchs; auch wucherte rotviolettes Löwenmaul an den Mauern. Der Omnibus hielt bei S. Paolo. Zu Fuſs ging es dann bei Ponticelli vorbei, wo links schöne Situationen: Hügel mit leichten graziösen Bäumchen, steilen Abtällen, auch schönen Felsabstürzen; zuweilen verdichtete sich der Baumwuchs zu kleinen Hainen. An der Seite des Weges

begleitete uns in dichter Reihe die hohe violette Distel, rechts auch weiſse wilde Rosenbüsche (wie Jasmin). Unter vielen andern Pflanzen auch der hellblaue Borax und eine groſse Art Natterkopf.

Bis man nach Tre Fontane kommt, sieht man über verschiedene Campagnathäler nach den fernen Bergen hin. Kurz vor Tre Fontane kommt eine schöne Fernsicht, wo die fernen Berge ganz schmal eine hohe einförmige, etwas schiefe Weidefläche begleiten; vorn Bäume. Die drei Kirchen selbst liegen einsam zwischen öden Campagnahügeln in einer kleinen grünen, etwas schilfigen Fläche zwischen einigen Bäumen. Besonders schön war es, als die letzten Sonnenstrahlen den oberen Teilen noch einen blassen Schimmer gaben, die unteren Teile aber schon in blassem Schattenton waren.

Der Hauptreiz lag aber darin: daſs die Straſse scheinbar ohne Verbindung mit den Kirchen einsam und trostlos über dürre Hügel weiter führte (keine Spur von anlockender Ferne), während die Kirchen zwischen Bäumen auf fruchtbarer Wiesenfläche abseits vom Wege als trauliches Nah dalagen, wobei es aber wieder einen ernsten Reiz dadurch erhielt, daſs es keine Wohnplätze, sondern Kirchen waren. Und dann endlich dazu die Grabesstille in der Landschaft (ohne irgend ein lebendes Wesen).

Westlich von den Kirchen ist ein weites abenteuerliches, hexenhaftes Terrain (ein Thal), das von senkrechten Puzzolanabfällen (vielleicht Puzzolangruben) eingeschlossen wird, mit einigen Höhlen. Ein wahres Terrain für einen Historienmaler! Schöne Aus- und Fernsichten

jenseits des Weges. — Sehr schön war auch ein von der Abendsonne grüngoldig beleuchteter Hügel mit schwarzbraunen und weifsen Ziegen mit ihrem Hirten. — In der Vigne, wo wir Wein tranken, war ein interessantes Ziehbrunnenhäuschen, in welches antike Bruchstücke eingemauert waren.

*

Wir gehen Sonntags auch öfter nach S. Carlo zur Zeit der Messe. Man sieht dort dann die schönen Frauen Roms. Heute fiel uns als sehr schön eine grofse, etwas dicke Römerin auf, die nach Schlufs der Messe mit zwei Kindern draufsen promenierte. Man sah auch schöne Stoffe und Farbenzusammenstellungen; z. B. eine mit rotbraunen Haaren und mittelblaugrünem Hutband, was das Fleisch sehr fein machte, nur müfste (wie hier) das rötliche Haar stumpf im Ton sein und das Grün nicht gegen das Fleisch stehen, wie Böcklin meinte. Zwei Schwestern (blond und brünett) hatten auf ihren Strohhüten deckgrüne Schleifen, was dem blonden Teint sehr gut stand, den brünetten aber etwas zu bläulich erscheinen liefs (nach Böcklins Aeufserung, die ich nicht recht verstand).

Es ist höchst anregend, mit Böcklin spazieren zu gehen. Er beobachtet fortwährend und weifs aus allen Beobachtungen die geistvollsten Folgerungen zu ziehen. Er äufserte sich einmal über das Studieren der Natur: Oft gehe man in der Natur zwischen Steinen, Bäumen und Büschen umher, ohne etwas zu finden, das wert wäre, gezeichnet zu werden, und plötzlich werde man durch

eine Kleinigkeit (einen Busch, der gegen die Luft steht oder dergl.) überrascht. Wenn man sich dann fragt: woher kommt es, dafs man sich hier sagen mufs: das ist so schön, wie man es sich zum Bilde nur wünschen kann, so wird man durch die Lösung einer solchen Frage mehr lernen, als durch vieles Studienzeichnen.

Als wir Mitte Mai einmal nach der Arbeit zur Porta del Popolo hinausgingen, bewunderte er rechts die Tuffelsen mit den kurzanschliefsenden Büschen und machte mich auf das rotblühende zierliche Löwenmaul und Hauslaub auf den Mauern aufmerksam. Weiterhin bei der Vigne des Michele war auf der linken Seite des Weges ein blühender Granatbusch mit weifsen und rosa Rosen durchwachsen, deren Blätter, auch etwas länglich, von dem Granatlaub schwer zu unterscheiden sind. Rechts auf dem Felsen die dunkeln festen Cypressen, daneben (höchst graziös und leicht) junge schlanke Bäumchen. Ein schönes Motiv war ihm zerstört: feste, grofse Oleanderbüsche, aus denen zierlich eine kleine Weinlaube heraussah.

31. Mai 66.

Bei Böcklin. Ich zeigte ihm mein Fragment antiker Malerei, das ich bei Prima Porta gefunden. — Böcklin meinte, es sei vielleicht mit Leimfarben auf schwarzen Freskogrund gemalt. (Späterer Zusatz: 1868/69 erkannte Böcklin es jedoch als reines Fresko.)

Böcklin widersprach damit Pettenkofer, der behauptet hat, dafs sowohl Leim- als Oelfarben unhaltbar seien, wenn Veränderungen im Oel, im Firnifs oder Leim vor

sich gehen; seltener kommen solche im Farbstoff vor. Die schlagendsten Beispiele könnten seine Meinung nicht verändern, dafs die pompejanischen Malereien reines Fresko wären.

Späterer Zusatz: Als Böcklin später selbst Fresken malte, erkannte er die Richtigkeit dieser Behauptung an.

1. Juni 66.

Ich gab mein Atelier auf und zog auf Böcklins Aufforderung hin in das seinige in der Via Babuino. Er stellte mich gegen Abend seiner liebenswürdigen Frau vor, und ich folgte seiner Einladung, sie nach einer Vigne vor Porta del Popolo zu begleiten. Später gingen wir noch in die Osteria des Alessandro.

2. Juni 66.

Bei Böcklin gemalt. Abends mit ihm in Villa Malta zur Bocciapartie.

Böcklin: Es ist ratsam, den stärksten Kontrast von Licht und Schatten nicht auf Hauptsachen, sondern auf untergeordnete Dinge zu verlegen. Hier liege der Fehler der meisten Bilder.

Böcklin malt seine Lüfte fast stets mit (selbstbereitetem) Ultramarin. Hat man in der Luft, die doch fern ist, eine starke Farbe, so bleibt keine Farbkraft für vordere Gegenstände.

9. Juni 66.

Bei Böcklin und mit ihm nach dem neuen Atelier

umgezogen. Am Abend zum Bocciaspielen nach Villa Malta.

Böcklin hatte an Jemand, der ihm auf eine vorzulegende Skizze hin ein Bild bestellen wollte (ich glaube Merian in Basel), drei Entwürfe zur Auswahl geschickt.

1. Ein fast nackter brauner Hirtenknabe sitzt flötend auf einem Felsen gegen die tief mittägliche blaugraue Luft, während rechts vorn auf einer grünen Wiese ein Mädchen (dunkles Kleid und rötlich braune Haare, mit Blumenkorb) Blumen pflückt.[1]

Disposition: Links oben dunkelblaugraue Luft, davor der braunrote Körper (weifsgraue Hosen) und braune Moose; grauer Felsen. Rechts unten gelbgrüne Wiese mit Büschen von gleicher Farbe (die wenig Zeichnung haben). Das Mädchen im dunkelblauen Kleide, farbiger als die Luft, um diese zu neutralisieren. Das Warm der linken Hälfte ist im Haar wiederholt. Zarter Teint; schwarzer Korb mit violetten Blumen. Dabei eine Gruppe der mannigfaltigsten Blumen und ein wenig Wasser, das Veranlassung zu dieser Ueppigkeit gegeben. Das Kleid des Mädchens geht bis zur Brust; dann ist ein durchsichtiges Hemdchen sichtbar, das auch die Aermel bildet.

Gemalt auf Papier mit Wasserfarbe mit leichtem Bindemittel (Leim, Gummi oder dergl.; nur nicht Honig in Tempera brauchen, da er nie trocknet). Einzelnes, alles Nackte fast, mit Deckfarben. Dann ist diese Aquarelle mit geschmolzenem Wachs überzogen; später

[1] Originalskizze im Besitz des Freiherrn von Heyl. (A. d. H.)

nochmals erwärmt und mit einem reinen Lappen poliert. Der Grund ist dunkelgrünlichgraues Tonpapier.

Da der Wachsfirnifs die Deckfarben dunkler macht, müssen diese recht hell aufgetragen werden.

2. Ein Silen flötet unter dem Buschdickicht einer Quelle, an deren Schöpfbecken ein Mädchen lauschend steht. Letzteres steht ferner und in offener Umgebung.[1]

Diese Silenskizze hat Böcklin mit Bleistift auf Papier gezeichnet, dann mit Aquarell und etwas Deckfarbe skizziert, doch so, dafs an vielen Stellen (wie z. B. bei Fels, Stamm u. s. w.) Papiergrund und Bleistiftstriche sichtbar blieben.

Schliefslich hat Böcklin auch hier den erwähnten Wachsüberzug angewendet und ihn blank gerieben, sodafs die Skizze ein sehr zartes und weiches Aussehen bekam.

3. Skizze zu Böcklins Bilde «Petrarca, in Natureinsamkeit dichtend«.

Sie war wie die obigen beiden auf dunkelgrüngraues Tonpapier mit Bleistift gezeichnet, dann mit Aquarell, nachher mit Deckfarbe (Ferne und Luft besonders), fast überall noch gesteigert und überarbeitet. Diese Skizze war nicht mit Wachs fixiert worden.

Der Auftraggeber entschied sich für die Ausführung dieses Blattes, die Böcklin bereits am 9. Mai 66 in Angriff

[1] Originalskizze im Besitz des Freiherrn von Heyl. (A. d. H.)

genommen hatte, und zwar auf einer circa zwei Meter langen Leinwand, die er dunkelgraugrün getönt und auf der er dann die ungefähre Wirkung mit Weifs herausmodelliert hatte. Das Motiv ist eine Waldlandschaft; links ein Durchblick auf einen nicht zu fernen Hügel. Vorn gegen einen Felsen gelehnt, steht der Dichter in violettem Gewande. (Auf der etwa 9zölligen Skizze ist er rot.) Das ganze Bild ist noch fast schwarzgrau (Kernschwarz), nur die violette Figur und der Lichtblick, der auf den fernen Hügel fällt, haben stärkere Farbe.

10. Juni 66.

Umzug in das frühere Lehmannsche Atelier in der Via Margutta.

Böcklin folgt mit regster Teilnahme der Entwicklung meines Bildes der beiden Leonoren. (Vergl. später.)

*

Er sprach vom Naturstudienmalen. (Wir beobachteten eben gewittrige Luft, in der sich graue Wolken vor gelbes Licht schoben): Am besten wäre eine neutrale graue Leinwand, anstatt der gebräuchlichen hellgelben. Wenn die Leinwand nun einen kaltgräulichen Ton hätte, so würde man finden, dafs reines Weifs vielleicht schon das gelbliche Wolkenlicht giebt, und so müfste man fortfahren, die Töne zur Leinwand zu bestimmen.

Brennesseln hatte Böcklin im Albanergebirge sehr üppig gesehen und in ansehnlicher Gröfse. Die unteren

Blätter waren dann etwas gewellt oder geschwungen, wodurch die Gröfse angedeutet wird.

Von immergrünen Eichen und Lorbeer ist schwer zu sagen, was dunkler ist; einmal dieser, ein andermal jene. Die ersteren sind aber etwas grauer und stumpfer.

Naturstudien kann man nicht grofs genug zeichnen, weil man sich dann erst über die Formen klar bewufst wird.

11. Juni 66.

Vor allen Dingen müsse ich suchen, erst Organismus in mein Bild zu bringen, ob dann eine Partie weiter vor oder zurück mufs, fände sich hernach leicht. Ob Baumpartien (wie hier der Oleander) auch im Bilde Wurzel oder Stamm haben, kommt wenig in Betracht; die Hauptsache bleibt stets das schöne Verhältnis der Partien zur Figur. Man mufs ohne Rücksicht auf Farbe anfangs nur auf Formen, Licht und Schatten ausgehen. Das kostet zuerst Ueberwindung. Später gewöhnt man sich aber daran und findet gleiches Gefallen an der schönen Form. (Vgl. später.)

12. Juni 66.

Böcklin hat vom Grafen Schack in München den Auftrag erhalten, eine 1859 für Cotta gemalte Grisaille: die Götter Griechenlands (für die Jubiläumsausgabe von Schillers Gedichten) als 8—9 Fufs hohes Oelbild zu malen. Böcklin hatte eine Photographie jener Arbeit zur Hand, die von der meinigen, welche aus einem früheren Stadium stammt, mannigfach abweicht. Mit diesem gröfseren

Format und der Aufgabe, es farbig zu geben, treten aber auch andere Bedingungen und die Notwendigkeit mancher Aenderungen auf. So z. B. kann der grofse Kastanienbusch vorn, der nun über 2′ grofs wird, nicht so bleiben, sondern mufs feiner gegliedert werden (etwa durchflochten mit anderen Pflanzen) u. s. w.

Vorn ist Merkur, der einer Nymphe seine Liebe gesteht; ein Faun belauscht ihn durch den Busch; rechts eine Quellnymphe. Links, ferne: Apollo, vor einer Schar Hirten singend.

*

Auf Petrarca bezüglich sagte Böcklin: Violett stimmt immer schön zu Grün. Wenn man dann aber nicht eine entschiedene Farbe, wie hier das Rot, in das Bild bringt, so läuft man Gefahr, sich unentschieden zwischen Grün und Violett zu bewegen und zuletzt unbewufst ins Schwärzliche zu geraten.

*

Bei jedem Strich, sei es Gewandrichtung, Ast oder dgl. und bei jeder Richtung, die man angiebt, soll man stets an die Gegenrichtung denken.

Wenn alles wahr gegeben ist, ordnen sich Neben-

sachen, wie Baumformen etc. von selbst unter; es wirkt dann immer nur das psychologische Interesse, und man sieht zuerst auf die Figuren.

Beim Bilde mufs man ohne Rücksicht auf Farbe anfangs nur auf Formen und Licht und Schatten ausgehen. Man mufs sich nur durch die Freude an der schönen Form anfangs bestimmen lassen, später aber klar sein, wo durch starke Farbe, Warm und Kalt das Bild zu fördern sei.

Bei einem Kunstwerk mufs das Geringste zum Heben des Ganzen beabsichtigt und notwendig sein.

*

In Rom war einmal ein Amerikaner, der mit seinen Prinzipien viel Aufsehen machte. So z. B. sagte er: Keine Farbe sei im vollsten Licht, und daher keine in einem Lokalton; so lasierte er denn alles mit Schwarz, malte dann licht heraus, lasierte wieder u. s. w. Später gab er ein Büchlein heraus über Farbenprinzipien, worin er die drei Urfarben immer mit der Dreieinigkeit verglich.

Durch Uebergehen der Schatten mit dünnem Schwarz werden die Lokalfarben bewahrt, und alle Farben erscheinen klarer und heller, während ein solcher Ton dick gemischt als dunkler Lokalton erscheinen würde.

13. Juni 66.

Böcklin: Malerische Rezeptbücher sind sehr nützlich, wenn sie von alten Meistern geschrieben sind. So enthält Leonardos Trattato della Pittura neben vielen be-

kannten Sätzen doch sehr viel Interessantes. Er äufsert z. B.: Je weniger Licht eine Farbe bekommt, desto schwächer wird sie, bis sich im tiefsten Schatten alle Unterschiede ausgleichen und die Farbe nicht mehr gesehen wird. Man kann also Sachen, die nicht im vollsten Licht sein sollen, dreist mit einer schwarzen Lasur überziehen, ohne zu fürchten, gegen die Farbenwirkung zu verstofsen.

Ferner folgt daraus, dafs Halbschatten oder Tönungen an Farbigkeit gegen klare Lichtwirkung zurückstehen müssen.

Ueber Marées Unzufriedenheit sagte Böcklin, dafs er an andere zu hohe Anforderungen stelle und infolge dessen strengere Kritik befürchten müsse. Dann vergesse er auch, dafs man ein Bild nicht der Farbe oder einer malerischen Wirkung wegen, sondern der Sache selbst wegen male.

14. Juni 66.

Böcklin riet mir: wenn ich einmal eine Skizze gemalt hätte, sollte ich sie mit Copal à l'huile überziehen und dann erwärmen, bis der Copal riecht. Dann hat sich dieser gleichmässig verteilt und giebt der Farbe einen wunderschönen rätselhaften Schimmer, so dafs man garnicht begreift, wie dieses Bild gemalt ist.

15. Juni 66.

Nachmittags mit Böcklin in Villa Borghese. Er sprach viel von seinem Luftschiffahrtsprinzip.

Feuerbachs Talent sei nur auf das Nachahmen gerichtet. Nie habe er den Gedanken des Bildes im Sinn,

sondern es schwebe ihm unbestimmt vor, daſs das Bild wie ein Tizian oder Caracci aussehen müsse, und dies suche er zu verkörpern, gleichviel, ob mit naturgerechten Mitteln oder nicht. Nicht dem Wesen der Sache ginge er nach, sondern der Farbenidee. Er disponiere sich z. B. den Effekt: hinten Grün, darauf das Fleisch grau und vorn stark Rot, und dazu suche er sich den Gegenstand. Kein Auffassen dem Charakter gemäſs; wie man etwa bei einem jugendlichen Kopf an Rosen und Heiterkeit denkt, bei älteren Leuten an ernstere Umgebung.

Was Wirkung der Farben zu einander anbelangt, so hätte Riedel darin sehr viel Beobachtungen gemacht. Seine Peris wären fein in der Wirkung geworden, und es wäre merkwürdig, was er für ein leuchtendes Rot (das dabei Tiefe hat) nur mit Zinnober erreicht hat, indem er Grün daneben stellte und das Rot über Fleisch, Flügel und Grund verbreitete und zum Bilde hinausgehen lieſs.

Böcklin, indem er über die stilistische Richtung der Franzosen sprach, der auch Bénouville[1] angehört, nannte ihre Richtung das Kommodensystem, das darin besteht: wo sie nur irgend können, Senkrechte und Wagerechte anzubringen und die Verlegenheitsecken zwischen den Kommoden des Vordergrunds und der Ferne mit herauswachsenden Bäumen oder Büschen auszufüllen. So sei Bénouvilles Franz von Assisi auch nur aus Begeisterung für die Linie entstanden und vielleicht für die mathematisch

[1] Léon Bénouville, französischer Historienmaler, 1821 bis 1859. (A. d. H.)

eckigen Formen der Kutten. Der sterbende Franciscus selbst bildet eine Kommode.

In München, sagte Böcklin, würde er zu den krassesten Naturalisten, Pilotyanern etc. (von Pecht) gerechnet.

16. Juni 66.

Durch die Beschaffenheit der Leinwand und durch das Verreiben der Farbe, war Böcklin die Leinwand (zum Petrarca) zu rauh, worauf er dann Schlämmkreide mit Kopaivabalsam rieb, dazwischen auf der Palette den Ton nachmischte und damit die Poren ausfüllte. Er empfahl mir dieses Mittel sehr und meinte, es liefse sich sehr schön darauf malen; die Farbe erhalte dadurch etwas Rätselhaftes, Unbestimmtes. Würde er nun dick hineinmalen, so wäre aller Zauber der Farbe vernichtet, Dickmalen wäre überhaupt etwas Rohes, wodurch stets alle Form und milde Erscheinung zerstört würde. Man müsse leise und vorsichtig jeden Ton zum Grund bestimmen.

Die älteren Meister bereiteten sich ihren Malgrund auf Holztafeln folgendermafsen: Erst geleimt, dann Leim und Schlämmkreide, dann wieder Leim und alles ganz blank geschliffen. — Natürlich kann man auf einem blanken Grund der Farbe mehr Reiz geben.

*

Böcklins Palette: Mumie (asphaltartig), Chrom (das schwefelgelbe, soll haltbar sein), dann Morellensalz und violettes englisches Rot und gebrannter Dunkelocker.

Kein Goldocker, von dem Böcklin nichts hält.

Die meisten dunkeln Farben trocknen langsam, aufser Umbra. Von den hellen Farben trocknet Neapelgelb am schnellsten, lichter Ocker langsam.

*

Nachmittags mit Böcklin in Villa Borghese.

Das Wetter drohte anfangs mit Regen, so dafs wir unter Büschen Schutz suchen mufsten, wurde dann heiter, später wieder Regen. Die Pflanzen sind prachtvoll entwickelt. Vor der Höhle war der grüne Grasteppich mit grauen, blühenden Halmen durchmischt, wie grüner Sammet. An feuchteren Stellen dunkelgrün. Bei dem kleinen Wasserfall vorn war schönes Schilf, mit langherunterhängender Waldrebe durchflochten, an deren senkrechten trocknen Gehängen das Wasser herunterfloſs. Die Moose waren von der Feuchtigkeit ganz schwarz (mit bläulichschwarzen Reflexen), darauf hellgrüne Blätter in hartem Kontrast. Im Lorbeerhain lagerten wir. — Verschiedene Spezies von Lorbeer. — Die Stämme mannigfaltig mit langen dunkelgraugrünen Moosen, zwischen denen der Stamm hellgrün. Für Lorbeerstämme sind kleine runde weifsliche Flechten (grünlichweifs) charakteristisch.

Boden mit vielen trockenen Blättern zwischen grünen Blättern. Gegen ein durchscheinendes Blatt zeigte mir Böcklin, wie schwachgrün das Bodengrün ist, und welche reiche Skala bis zum Grün jenes Blattes, und wie sehr man sich vor starkem Grün im Bilde hüten müfste. Weiterhin auf der Wiese viele Malven; Ahorn und deutsche

Eichen, die hier auf dem fetten und weichen Boden einen rundlicheren Charakter als in Deutschland haben.

18. Juni 66.

Böcklin hat »Götter Griechenlands« begonnen (3 m hoch, 2 m breit).

Zuerst grundierte er die Leinwand mit einem dunkeln leichten Grau (Rebenschwarz, Weifs, etwas Deckgrün und Neapelgelb) (wie Böcklin später einmal sagte, wäre es Schwarz, Weifs und grüne Erde). Nachdem er die Photographie und die Leinwand quadriert, übertrug er die ungefähren Umrisse durch lose Kreidestriche (Schlämmkreide), zeichnete die Gruppen aus und überdachte die Stellungen etc. aufs Genaueste. Er meinte, dafs man auf diese Weise viel Arbeit erspare. (Schlämmkreide hat den Vorteil, dafs sie von Flüssigkeit durchdrungen durchsichtig wird und sich beim Malen unmerklich mit der Farbe vermischt.)

Er begann damit, die Höhle über der Nymphe als Dunkelstes mit etwas grünlichem Schwarz (grüne Erde und Kernschwarz) zu überschummern, wodurch die Nymphe im Gegensatz schon etwas fleischfarben erschien, und fuhr dann fort mit demselben Ton vorsichtig in das Fleisch hineinzumodellieren.

*

Er meinte, sein Petrarca sei ein Stimmungsbild, deshalb habe er von Licht und Schatten ausgehen müssen. Dieses Bild aber sei erzählend, deshalb müsse er von den Gegenständen selbst ausgehen. Aus diesem Grund

müfsten sich zuerst die verschiedenen Gruppen in gutem Verhältnis zu einander verkörpern und zwar in perspektivischem. Die Nymphe hat er im Bilde gröfser gehalten, damit sich das Hinausgehen der Ferne besser ausspricht. Die Quellnymphe, backfischartig, ganz nackt, schmückt symbolisch sich mit Blumen. Merkur und die Hirtin im Schatten. Ringsum sprieſsen Blumen, wo sich Götter nahen, so auch hier.

*

Böcklin erkannte die Bemerkung Rubens' an: „Weifs sei Gift für Schatten, sie müfsten stets mit transparenter Farbe gemalt sein" (Field, Chromatography), gab mir jedoch auch Recht, dafs man vorher malen könne, wie man wolle, wenn nur die letzte Lage transparent sei.

Er stimmte sogar für das öftere Ueberlasieren (Schummern) mit Weifs (reines, feingeriebenes); man müfste damit von den Lichtern aus bis in die Schatten hineingehen, damit der Lokalton zusammenbleibe, und (wenn die weifse Lasur trocken ist) mit den anderen Farben (dünn) modellieren.

Ich meinte, die Alten (Venezianer, Palma Vecchio) hätten wohl oft mit Grau modelliert. Böcklin meinte, wohl mit Schwarz! Vielleicht auch hätte die von ihnen pfundweise bezogene Terra Majolica (ähnlich in der Wirkung wie Schlämmkreide) einen solchen Zweck gehabt.

Fast alle Farben sind in feingeriebenem Zustande Lasurfarben. Böcklin hat oft Farben mit Schlämmkreide

vermischt, was eine ganz zarte graufarbige Lasur giebt, die z. B. verschiedene Gründe auseinander hält, ohne deren Farbenqualität zu zerstören.

19. Juni 66.

Nachdem Böcklin den Grund also neutralgrau (ziemlich dunkel) gemalt hatte und mit Schlämmkreide aufgezeichnet, begann er die dunkelsten Stellen (Höhle) mit Schwarz und grüner Erde anzutuschen, wogegen das Fleisch der Nymphe dann schon rötlich erschien. Dann holte er die Konturen nach und modellierte mit grüner Erde (oder dem obigen Schattenton) die Figur fast fertig. Alles in sehr dünner Malerei. Den Haaren gab er einen grünlich blonden Schimmer. Dem Kranz wollte er erst blaue Blumen einflechten. Die gingen aber zu sehr mit dem Dunkel zusammen und blieben daher gegen das Fleisch indifferent. Jetzt hat er mit besserem Erfolg violette Winden gemalt, die als Licht sprechen und dem Körper ein etwas gelbliches Aussehen geben.

Böcklin hatte den Kopf seiner Hirtin gemalt und fand ihn zu gelblich, ohne daſs er sich die Ursache erklären konnte; um dies zu mildern, gab er ihr ein blaues Kopftuch. Mich wunderte, daſs er die entgegengesetzte Farbe dazu anwendete, worauf er mir als Antwort Beispiele anführte: Gesetzt den Fall, der Kopf meiner stehenden Figur[1] sei zu rot, so könnte ich dies nicht dadurch mildern, daſs ich das Rot des Kleides verstärkte, sondern

[1] Auf Schicks Bild: Die beiden Leonoren. (Vergl. später.)

im Gegenteil nur dadurch, daſs ich nahes Grün — vielleicht das der Ballustrade — lebhafter machte. Oder: der graue Himmel erschiene zu bläulich, so wird dies nicht aufgehoben, wenn ich einen Fleck von starkblauem Aether anbringe, sondern im Gegenteil nur, wenn ich ein starkes Orange in die Nähe male.

Dem Merkur möchte er ein goldenes Gewand malen, um Himmels willen keinen Stoff wie Tuch etc., den man nach der Elle messen könnte. Hut vielleicht von Elfenbein, oder besser noch von einem Stoff, der gar nicht bekannt ist, und so fort. Wenn die Figur dadurch und durch den weiſsen Teint (Götter wurden mit zartem Teint gedacht) vielleicht statuenhaft wirkt, so kann das diese Gestalt in so lebhafter menschlicher Bewegung hier mehr vertragen als sonst, weil das verhindert, daſs sie gemein erscheint.

Böcklin malte (wie die Nymphe) auch die Hirtin ziemlich fertig, bevor er weiter ging. Er meinte, wenn er oberflächlich weiter ginge, käme er nicht dazu, die Figuren mit Liebe durchzuführen. Ich sagte, die groſsen alten Maler hätten es wohl auch oft so gemacht, daſs sie von der fertigen Hauptsache ausgingen und danach erst das andere entstehen lieſsen, z. B. Velasquez in seinem angefangenen Knabenporträt in der Galerie Doria und Tizian bei seiner Madonna in den Uffizien. — Worauf

Böcklin: Man braucht um den Gesamteffekt nicht in Sorge zu sein, der beruht auf einfachen Gesetzen. Wenn man ihn vorher überlegt hat, so genügt es, wenn man ihn nur immer im Auge behält.

20. Juni 66.

Böcklins 13jähriger Hochzeitstag. Wir haben ihn mit Augusto und den ältesten Kindern in der Vigne des Sor' Michele gefeiert. Nachher haben wir bei Böcklin und seinem Hauswein noch bis 12 Uhr zugebracht.

*

Böcklin sprach von Gummigutt (Gamboge), welches eine verrufene und doch ganz haltbare Farbe wäre. Man sagt, dafs sie verschwände. Böcklin hat einmal ein Bild, das schon farbig war, mit Schwarz und Weifs wieder durchmodelliert und dann, bald stärker, bald schwächer, je nachdem es die verschiedenen Gegenstände bedingten, mit Gummigutt überzogen, der in Oel durchsichtiger ist, da einige Gummiteile in Wasser unlöslich sind.

Dann ging er mit mehr Erfolg wieder den Lokalfarben nach. Auf diese Weise sei er sicher, dafs das Bild seine Harmonie behalte, wenn auch der Gummigutt verschwände.

*

Böcklin erzählte von einem Kopisten, der den Memling in der Galerie Doria kopierte und das schwarze Gewand pechschwarz kopierte und noch immer nicht die Dunkel-

heit zu erreichen glaubte. Wir haben viel dunklere Mittel, als auf jenen Bildern angewendet sind, und ihr dunkelstes Mittel ist immer noch ein gebrochener Ton (wohl nur durch den vergilbten Firnifs). Wenn man die Dunkelheit nicht erreicht, so liegt es meistens daran, dafs man dem präcisen Vortrag der Alten nicht gleichkommt, der auch eine Hauptursache der Brillanz ihrer Farben ist. Die Erfahrung, dafs die Farben auf alten Bildern viel gebrochener sind, als man glauben sollte, hat auch Lenbach gemacht, der zu farbig anfing und seine Farben dann immer mehr wieder herunterstimmen mufste. Das Blau des Himmels auf der himmlischen und irdischen Liebe war zuletzt gar kein eigentliches Blau und ist von Anfang an wohl nur ein sehr schwaches gewesen.

22. Juni 66.

Böcklin meinte, er hätte (bereits früher auf der Photographie) richtig empfunden, dafs vorn ein breites Licht sein müsse, damit es dagegen klein in die Ferne hinausgeht.

Wenn man in der Weise, wie Böcklin diesmal, das Bild beginnt, so könnte man die übrige Kreidezeichnung auswischen, und die Phantasie würde in dem dunkeln Grau weiterspielen und das Auge sich das Fehlende hinzuphantasieren. Man liefse so der Phantasie den schönsten Spielraum.

Das früher blaue Kopftuch ist nun gelb übermalt, um den Teint dunkel und grauer zu machen. Zu demselben Zweck hat Böcklin hinter dem Kopf kalt rosa-

farbene helle Rosen angebracht. Die Rosen sind leuchtend um die Gruppe herum verteilt; dadurch wird sie etwas

dämmeriger und weicher in der Erscheinung. Merkur kriegt vielleicht ein goldenes Gewand, das zum Teil auf den Zweigen liegt, um anzudeuten, dafs er vom Himmel gekommen ist. Die Rosen (mit Eisenoxyd und Weifs gemalt) haben besonders bei *a* eine lichtvolle Erscheinung, die zum Teil auch von der Unbestimmtheit herkommt und sogleich zerstreut werden würde, wenn Böcklin bestimmte Formen oder grüne Blätter hineinsetzen würde. Er deutete auf einige hellergraue Flecke auf dem dunkelgrünen Grund daneben und meinte, in dieser unbestimmten Art müsse man die Blätter herausbilden.

Da mir die Nymphe gegen die linke Gruppe grau vorkam, fragte ich, ob der Fleischton nicht farbiger würde, wenn er den Boden kalkgrün machte. Böcklin verneinte es und meinte, dadurch würde ihre Fleischfarbe

nur toter werden. Solche stärkere Farbe macht jede schwächere stumpf und tot.

Anstatt des grofsen Kastanienbusches auf der Photographie hat Böcklin ihn geteilt und einen kleinteiligen Rosenbusch gegen die linke Gruppe von Figuren gestellt, da ihm die grofsen Blätter das Grofswirken und das Sprechende derselben beeinträchtigten. Der obere Teil des Busches ist aber Kastanie geblieben und soll jetzt ein Busch werden, der aus der Felswand herauswächst. Hier, indem die grofsen Kastanienblätter gegen die Ferne und gegen die jugendliche Nymphe stehen, erfüllen sie besser ihren Zweck, das Nebenstehende klein wirken zu lassen.

Die Köpfe, z. B. den des Merkur, grundierte Böcklin mit dicker bleicherer Farbe, d. h. modellierend, damit der Leinwandgrund nicht störend mitspricht.

Böcklin sucht alles so in einfacheren Farben, rein durch die Gegensätze zu zwingen, und will starke Farbe und grofse Tiefe (d. h. vereinzelt) nur in der rechten untern Ecke in den grünen Blättern anbringen.

24. Juni 66.

Nachmittags mit Böcklin, dem kleinen Arnoldo und Maréés in einer Vigne vor Porta Portese. Neben uns safs ein junges, frisches, römisches Mädchen mit ihrer Mutter und zwei kleineren Schwestern. Sie hatte uns allen Eindruck gemacht, und Böcklin meinte sogar in Beziehung auf uns: der sei ein Thor, welcher nicht trachte, sich ein so herrliches Mädchen zu erwerben.

25. Juni 66.

Ich wunderte mich, daſs Böcklin so viel an der Farbenkomposition der Hauptgruppe und dem Rosenbusch änderte, indem er sie zur Nymphe passend machen wollte, und nicht die Nymphe, die doch einen kleineren Raum und einfachere Farbenwirkung hätte, umgekehrt nach der Gruppe stimmte. Worauf Böcklin mir erklärte, daſs er damit seine ganze Skala zu dem angestimmten Ton verlieren würde, um den sich das ganze Bild bewegen muſs. Die ganze Untermalung würde dann unnütz werden. Dieses neutrale Grau muſs schlieſslich auch der Farbenton sein, der die Stimmung im Bilde ausmacht. Mit der gröſsten Konsequenz müsse man an ihm festhalten und immer wieder auf ihn zurückkommen. Die Rosen müſsten dunkler und farbloser werden, damit sich die Gruppe plastischer herausmodelliert. Die Lichtwirkung ist hier die Hauptsache; um die Figuren und andere Gegenstände nur durch Farbenerscheinung wirken zu lassen, ist der Raum der verschiedenen Stoffe zu klein; das Bild würde zu reich und das Einzelne wieder zu winzig aussehen.

26. Juli 66.

Böcklin sprach davon, wie viel man leisten könne, wenn man gut angeregt sei und die verkörperte Erscheinung des Bildes innerlich klar vor Augen hätte. Seine Hirschjagd der Diana im Baseler Museum hat er in vier Sommermonaten gemalt (13 Fuſs lang und circa $6^1/_2$ Fuſs hoch).

Hätte er nur solch unverwüstlich schöpferisches Talent wie Rafael! Der würde solch ein Bild wie seinen „florentinischen Dichter“ gewifs in 14 Tagen gemalt haben, während er oft daran zweifelte, ob er es überhaupt so malen könne und schon eine neue Leinwand bestellen wollte.

Nun hat er das rote Gewand tiefer graurot gestimmt und die Kappe von derselben Farbe gemalt. Das vom Kopf herabhängende Zeug schlang er nicht mehr so eng um den Hals, weil er meinte, dies und die andersartige Farbe seien der Hauptgrund gewesen, weshalb die Figur immer zu kurz und der Kopf zu grofs erschienen sei. Man müsse danach streben, Figuren lang und grofs wirken zu lassen, und nicht durch durchschneidende Formen oder Farben zu verkürzen. Das wissen die Frauen auch sehr wohl, dafs ein breiter Besatz am Kleide klein macht.

Wenn auch dunkler im Ton, sei sein Rot (als stärkere Farbe) doch an Leuchtkraft der Wiese draufsen gleich.

*

Böcklin änderte noch die Hirtin, indem er ihr weifse Hemdärmel und ein dunkel ponceaufarbenes Mieder gab (dunkel Eisenoxyd) und die Korallenkette, als zu kleinlich, fortliefs. Durch diese weifsen Hemdärmel drückt sich das Hinüberneigen besser aus. Auch hat sie jetzt bräunliches Haar. Böcklin liefs nun die vorderen Figuren einstweilen ruhen und begann den ferneren Teil herauszubilden

und zwar fast Grau in Grau, mit schwacher Farbenandeutung.

Er zeichnete die Schattenformen des mittleren Teiles erst mit dünner, nur wenig dunklerer Farbe vor, sodafs damit die Licht- und Schattenerscheinung hinskizziert war, gab dann den ferneren Bäumen ein wenig Ton und eine Spur Grün und deutete den Anfang der Lorbeerstämme an. Dann, auf einem gradlinigen Brunnen sitzend, den Körper des Apollo, mit dünnem Weifs, sodafs er gegen das Grüngrau der Umgebung schon etwas rosa wirkte. Die anderen Figuren brachte er auch mit Weifs zur Erscheinung und gab der säugenden Frau ein hellgelbes Gewand. Dahinter ein brauner Schäfer mit Ziegenfell, sich auf einen Stab lehnend. Die graden Linien des Brunnens (darüber anstatt Feigen gradstämmiger Lorbeer) gäben eine bessere Lokalität; in Beziehung darauf Weiber mit Krügen und Hirten als Zuhörerschaft. Statt des horizontalen dorischen Tempels ist jetzt ein runder Tempel (wie Vestatempel) gemalt, weil Böcklin die Horizontalen zu lastend fand, und die Senkrechte mehr betont werden mufs, wodurch denn auch wieder die Horizontalrichtung des Terrains mehr Wichtigkeit erhält.

27. Juni 66.

Böcklin malte darauf den Himmel in einer neutralen, etwas dunkleren Farbe, fast von dem Ton und der Dunkelheit der Grundierung und mit derben horizontalen Strichen, damit das Fleckige des Grundes aufgehoben würde. Zugleich gab er einige Andeutungen von horizontalen Streifen

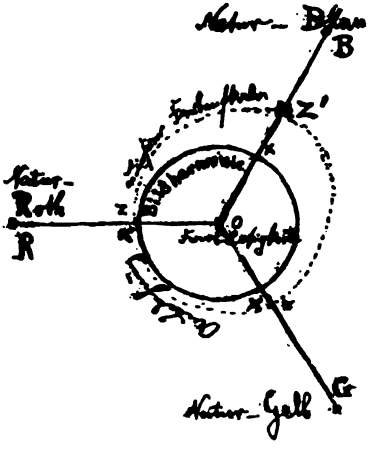
und zwei ganz kleinen Wölkchen. Ton und Farbe mufsten noch so gebrochen sein wegen der schwachen Farbenandeutung der ganzen Ferne.

28. Juni 66.

Bei seinem Petrarca kommt Böcklin immer auf seine erste Disposition zurück und hat sie beim Weiterarbeiten stets im Auge: Links oben Licht, in der Mitte eine grofse Masse Dunkelheit, die durch die reichen Pflanzen davor noch gehoben wird, und rechts das zweite schwächere Licht. Das Rot in der Figur hat er deshalb so stark hingesetzt, um genötigt zu sein, die Lokaltöne der Pflanzen recht hervorzuheben.

*

Als ich mich wunderte, dafs Böcklin die Luft so dunkelgrau (Kernschwarz und Weifs) ohne Spur von Blau grundierte, meinte Böcklin, Blau wäre die brillanteste Farbe und im Verhältnis zu den andern Farben schon ganz schwach aufgetragen von solcher Leuchtkraft, dafs man sich besonders in der Luft nicht genug vor dieser Farbe hüten könne, da sie gar leicht jede andere Farbe tot und schwer erscheinen liefse.



Rot, Blau, Gelb sei die

Leuchtkraft der Farben in der Natur; so reicht unsere Palette s von der Farblosigkeit im allgemeinen in Rot und Gelb nur bis x, im Blau aber weiter, bis s'. Wir dürfen aber nicht eine Farbe im Uebermafs anwenden und die andern vernachlässigen. Und, indem wir uns bemühen, die drei Farben ins Gleichgewicht zu bringen, müssen wir uns auch beschränken, das Blau nur bis zum Mafse x anzuwenden.

Böcklin sagte dann: „Wie das Blau, liegt auch das Weifs gewöhnlich aufserhalb des Farbenkreises unserer Bildstimmungen."

Ein anderes Mal sagte er: „Wenn man Weifs im Bilde hat, ist der Farbenkreis, in dem man sich bewegen kann, gröfser."

Während Böcklin seine Malerei aus dem Grauen oder einem mäfsigen Farbenkreis ins Farbige steigerte, veranlafste er mich bei meinem Leonorenbilde, um auf denselben Standpunkt zu kommen, zum umgekehrten Prozefs.

Tonfolgen in Böcklins Bilde. Tempel: hell — Busch darunter: dunkel — dann helle trocken rötlichgraue Felswand: hell — Wiese: dunkler (mit vielen Verkürzungen, um den Tempel fernzurücken) — Stadtsilhouette: dunkel — Mauer und Berg davor: hell — dann Baum: dunkel — Stämme davor: hell.

Im Vergleich zum grauen Himmel wirkt das rote Mieder, obgleich nur dunkel Caput mortuum, so stark, als wäre fast das kräftigste Rot aufgewendet: dieser Ton wäre sogleich tot, wenn oben blauer Himmel gemalt würde. So aber habe

man hinreichend Mittel, um die grauen Büsche und das Rot so kräftig wie in der Natur erscheinen zu lassen.

Böcklin malte die Felsen, welche das Becken bilden, in dem sich das Quellwasser sammelt, und bestrebt sich, dabei besonders die Nymphe fern zurückzubringen. Dabei betonte er besonders einige Punkte, die ihm die Sache charakterisieren sollten, und hatte diese beim Weiterarbeiten immer im Auge, so z. B. ein horizontales Blatt bei *a*, das hellgrün vor einer dunklen Tiefe horizontal steht und ihm das Hineingehen in die Spalte ausdrücken hilft. Die Felsen rechts müssen vortreten, damit es eng und gemütlich in dem Plätzchen der Nymphe wird und der Schatten auf ihrem oberen Teil sich mehr rechtfertigt. Die Partieen der auf diesem so vortretenden Felsen (*x*) wachsenden Büsche werden in ihren Linien entgegengesetzt laufen müssen.

*

Späterer Zusatz (datiert vom 18. Juli 66):

Von seiner Nymphe auf dem besprochenen Bilde bemerkte Böcklin: diese Idee, die Nymphe und die Quelle (die Sache selbst und ihre Personifizierung) malen zu müssen, widerstrebe seiner Ueberzeugung so sehr, dafs er sich nicht hineinzudenken vermöge, und wenn auch alle späteren Künstler es so dargestellt hätten, so bleibe es doch immer eine barocke Idee. Die Griechen der guten Zeit hätten es

gewifs nicht gethan. Sie hätten ihr den Wasserkrug vielleicht beigegeben, aber das Wasser nicht neben ihr fliefsen lassen. Sie hätten kaum der Plinthe zur Andeutung ein Wellenornament gegeben.

Böcklin setzte mit Ende Juni das Malen dieses Bildes aus und beschäftigte sich bis zu seiner Abreise von Rom ganz ausschliefslich mit seinem Petrarcabilde.

29. Juni 66.

Mit Böcklin vor Porta del Popolo.

Die Stadt lag in ungewöhnlicher abendlicher Klarheit vor uns. Der Tiber hatte seinen tiefen Wasserstand.

30. Juni 66.

Böcklin meinte: er würde nie wieder ein Bild beginnen, ohne der Leinwand nach dem Charakter des Bildes einen bestimmten Ton gegeben zu haben, aus dem er mit möglichster Benutzung desselben das Bild herauszumalen versuchen würde.

1. Juli 66.

In seiner Wohnung hatte Böcklin noch verschiedene technische Versuche hängen, darunter eine schöne, kleine Landschaft mit einem Mädchen, das von einem Brunnen in zwei Krügen Wasser zu holen kommt.

Es ist dieses Bildchen in Wachsseife gemalt, die zwar mit Leichtigkeit heruntergewaschen werden kann, aber für solche

Motive einen schönen trockenen und lichtvollen Charakter hat. (Es drückt denselben Gedanken aus, wie die Voltzsche Campagnalandschaft.) Einige Stellen, besonders der weifse Brunnen, sind gesprungen.

Ferner: Kopf seiner Frau (Profil). Enkaustischer Versuch, das heifst: die Farben sind zuerst trocken gemalt, dann Wachsfirnifs darüber und denselben eingebrannt. Weifser Grund und weifsgelbe Beduine. Alle Farben, selbst der hier verwendete Karmin, haben sich über drei Jahre lang trefflich gehalten.

Dann: sein Porträt, in schwarzen Kleidern und Mantel, sitzend. Kopf vor blauem Himmel, rechts 1 1/2" breite Säulen.

Endlich in Oelfarbe, noch ein frühes Bild seiner Frau, aus ihrer noch mageren Zeit.

*

Nachmittags mit Böcklins (Arnold und Clara) in Aqua-cetosa.

Hier war belebtes Treiben: Leute, die Wasser aufluden, Flaschen füllten, Patienten, Karren, Soldaten, Hunde etc. Wir lagerten am Ufer im Schatten der waldigen Felswand. Dann wurde eine Ziegenherde bei uns vorbeigetrieben, die sich an den steilen Terrainabtällen hinauf oder am Flufs-

ufer hinunter vereinzelten. Drollig sah es immer aus, wenn sie sich an einer Hecke nagend aufrichteten. Die Hinterbeine erscheinen dabei verhältnismäfsig kurz. Der Oberschenkel konnte zum Unterschenkel nicht gestreckt werden und bildete stets noch einen stumpfen Winkel, da das Becken eine ganz andere Lage als beim Menschen hat. Der Leib tritt dick hervor, und die Hinterbeine der Ziegen stehen breit von einander. Die Unterschenkel (Mittelfufs wohl?) reichen in dieser Stellung bis zum Anfang der Oberschenkel. Hals dünn; bei einigen, wie es scheint ohne Gesetz, Zipfel am Halse von der Farbe des Felles daneben.

*

Dunkle Gewänder auf alten Bildern, besonders venezianischen und deutschen, erscheinen hauptsächlich deshalb so tief, weil in ihnen die Modellation schwach ist. Das beruht auf demselben Gesetz, wie die lichtvolle Erscheinung eines Stoffes, die erhöht wird, wenn bei dem lichtvollen Ausstrahlen die Einzelformen mehr oder weniger schwinden. Sowohl dunkle wie helle Stoffe verlieren an Modellationsstärke, und wie im dunklen Schatten sieht man auch weniger im hellen Licht.

So hat Hans Holbein ein schwarzes Gewand oft gar nicht mehr als Form behandelt, sondern nur als tiefe Tonerscheinung ohne Modellation; darauf dann, um den Kontrast zu erhöhen, eine scharfgezeichnete goldene Kette, die dann auch wieder, indem sie der Körperform nachgeht, diese nicht ganz im Dunkeln verschwinden läfst.

Die Altdeutschen scheinen aber nur dieses Verschwinden

der Formen im Dunkel bemerkt zu haben, denn ihr Licht haben sie gewöhnlich durch tausend Kleinigkeiten zerstört.

3. Juli 66.

Böcklin hat nach dreiwöchentlicher Pause, in der er sein Bild „Götter Griechenlands" für Schack begann, sich wieder anhaltend seinem Petrarca zugewendet.

Seine rote Dichterfigur hatte er also grauer und etwas tiefer gemacht und meinte, dadurch würde sie dämmeriger und stecke mehr im Dickicht, während das helle Rot die Figur immer herausspringen mache.

Nun würde er dadurch aber auch genötigt, das Licht der Luft zu verstärken, um diesen Eindruck zu heben (und zu vertiefen). Diese beiden Punkte, das Licht in der Luft und das Rot, seien der Stimmschlüssel für sein Bild, auf den er immer wieder zurückkäme. Das Rot sei auch durch dieses Dämmerig-Unbestimmte melancholischer geworden.

Alle lebhaften Farben haben etwas Heiteres, die dämmerigen Farben oder auch starke Gegensätze etwas Melancholisches.

Nachmittag. Böcklin meinte, der Satz Leonardos: Im vollen Licht seien die Farben am schönsten, wäre auf sein Bild nicht anzuwenden; denn da das Licht von hinten kommt, mufs vorn im Dämmerton die stärkste Farbe sein, und die ferne Wiese, obwohl am hellsten beleuchtet, wird einen durch das Licht überstrahlten, gebrochenen grauen Ton haben müssen.

Böcklin kam zu seinem ersten Entwurf zurück und

malte nun wieder zwei wandelnde Frauengestalten (rosig grau) auf die ferne Wiese.

4. Juli 66.

Zu diesen Frauengestalten, von denen die eine in grünem Kleide mit gelbem Licht, die andere in Violett (schwachem Anilinton) gemalt worden, äufserte Böcklin: er hätte es oft beobachtet, dafs Violett in der Landschaft etwas ungemein Wehmütiges hätte. Das Terrain liefs Böcklin rundlich nach hinten hinuntergehen.

Die Sehnsucht hinaus in die Ferne drückt sich nicht durch die Ferne selbst aus, sondern gerade, wenn man sie nicht zeigt, aber ahnen läfst, dafs es hinten weiter geht, wie Böcklin hier. Dann fühlt man Verlangen, hinten auf

die kleinen Hügel zu klettern, um in die Ferne hinaus zuschauen.

Vorn die horizontale Felsfläche und darauf senkrechtes Gras drücken recht das horizontale weite Hinausgehen der Wiese aus. Die Luft ist leuchtend weifslich überzogen. Da Böcklin nun aber den früheren grünen Ton durch rötlich Grau gebrochen hat und den wenigen dichteren Wolken einen rötlichen Schimmer gegeben hat, möchte man fast glauben, er habe Gelb in das Weifs genommen.

In der Wiese glaubt man unendlich viel Formen und Blumen zu sehen. Das macht sie weit und läfst sie von jeder Distanz interessant erscheinen. Im Totalen vereinigt sich doch alles zu einem grünlich violettgrauen Ton.

Böcklin meinte, er könne jetzt dreist noch mit Grau modellieren und dann dem Ganzen nur einen Hauch von Grün geben, so wäre alles in Harmonie. Selbst die roten Blätter waren grün gemischt worden (durch die weifse Luft). Jetzt könne er dreist wieder mit Rot hinein und bis in die Schatten gehen, ohne zu befürchten, die Harmonie zu zerstören. Auch Petrarca könne gegen die weifse Luft wieder röter werden und würde doch immer noch dämmerig erscheinen. So würde die ganze Skala

des Bildes dadurch gröfser und dieses wahrer und plastischer. Die Büsche, welche gegen die Ferne stehen, müfsten grau und in der Farbe untergeordnet werden, da sie vom Licht überstrahlt werden.

Besonders aber rechts in der unteren Ecke mufs alles klar in der Farbe und präcise dastehen; desto weiter wird der Abstand vom Vordergrund bis zur Ferne. Es ist auch naturgemäfs, dass hier die Farben am klarsten werden, wie mir Böcklin mit der Palette zeigte, indem er sie erst gegen das helle Fenster und dann darunter hielt.

*

Böcklin sagte (wohl in Beziehung auf seinen Petrarca): Man sollte in einer Landschaft immer das weite Hinausgehen empfinden und gewissermafsen vom Nahen zur Ferne herumspazieren können. Das sei der Fehler bei seinem grofsen Bilde (den Göttern Griechenlands, obwohl dieser Titel längst aufgegeben), dafs es sich von unten nach oben aufbaue. Er gab nachher allerdings zu, dafs der Charakter ja auch ein anderer, mehr erzählender sei, wo man ein Ding mehr nach dem andern geniefse, nicht wie beim Petrarca alles auf einen Blick.

7. Juli 66.

Böcklin stimmte erst den grofsen Eichenbusch in der Mitte des Bildes bräunlichviolett (mit fast sonnigem Anhauch), um den Vordergrund mit der Ferne zu verbinden; dann machte er die unteren Steine gröfser, und

so erschien der grofse Felsblock, auf den sich Petrarca stützt, nicht mehr so allein.

Indem Böcklin dann in den mittleren Teil einen kleinen höheren Wasserspiegel auf diese gröfseren Steine malte und ihn dunkel unter dem Gehänge verschwinden liefs, erreichte er darunter eine einfache ruhige Tiefe (vorher befanden sich hier aufstrebende Pflanzen), sowie eine bessere Verteilung der interessierenden Punkte.

Das reiche Pflanzengewirr darf nur in der Mitte vor dem Dunkel sein, ringsum mufs es einfach und nichtssagend sein.

Die helle Luftspiegelung im Wasser strich Böcklin darauf fort, weil ihn dieses helle Licht immer hinderte, den Steinen und ihren Schatten die Tiefen zu geben, die sie doch, als beschattet von den Büschen, haben müssen. Der Felsboden des Vordergrunds konnte nicht heller gemalt werden, da er im Totalen doch dunkler als der Kopf wirken mufs.

Dann überschummerte Böcklin das jetzt zu grüne Gehänge mit Braunviolett, so dafs die Tiefen dadurch etwas wärmer, die Lichter grau wurden, und malte darauf das Kleid des Petrarca ganz krapprot, so dafs es etwa den Anschein von Anilin hatte. Dadurch wurde die braunviolette Ueberschummerung gemildert.

9. Juli 66.

Böcklin fand, dafs Gelb in seinem Petrarcabilde gut stehe. Gelbe Blätter, mit starkgelber Farbe auf den grauen Felsboden gemalt, sehen immer noch mild aus,

wogegen Blau hier disharmonisch ist. Es wäre ihm noch nicht gelungen, dahinter zu kommen, weshalb die eine Farbe in der Harmonie eines Bildes zulässig sei und die andere nicht. Wie zwei Töne in der Musik noch nicht disharmonisch sind, so auch nicht zwei Farben; erst eine dritte kann sie zur Disharmonie machen. Ich suchte es mir so zu erklären, dafs Gelb dem Rot verwandter wäre als Blau. Böcklin aber sprach von anderen Ursachen: Durch den Kontrast von Hell und Dunkel würden die Nerven unseres Auges mehr afficiert, als durch zwei starke Farben, und da er dunkle Stämme vor heller Luft im Bilde hätte, so erschiene wohl eher gegen diese Härte das Gelb, Rot und Grün milde. — Die Venezianer hatten oft fast alle Farben auf ihren Bildern, aber sie haben durch einen durchgehenden Ton (gelb oder bräunlich) die Schärfe der Farben gebrochen.

10 Juli 66.

Mit Böcklin im Val d'Egeria.

Rendezvous $^1/_2$7 morgens im Café nuovo. Dann zur Porta S. Giovanni hinaus. Die Sonne stand noch tief und beleuchtete warm die schwefelgelb blühenden Akazien der Landstrafse, dazwischen mit hartblauen Tönen Blätter, die auf ihren Schattenseiten Luftreflexe auffingen, was unangenehm bunt aussah. Böcklin nannte das »falsche Töne«.

Vorm Thor wurde, je höher die Sonne stieg, die Beleuchtung immer schöner. Am schönsten und einfachsten ist sie stets am Mittag. Als wir von der Landstrafse rechts zum Thal abbogen, wurde der Weg wunderschön.

Der Pflanzenwuchs war in schönster Entwickelung. Wir gingen zwischen Hecken und zierlichen Bäumen, worüber oft blühendes Gaisblatt rankte, dessen faserige lose Rebstämme 2—3″ dick zwischen den Hecken sichtbar waren. Hinter und zwischen den Hecken sah man Canna und schwärzlich blaugraue vertrocknete Fenchelstengel; beides manchmal mit Gaisblatt bekleidet. Sehr schön sah es aus, als einmal das Gaisblatt über Hollunder rankte und die grünlichweifsen Knospen und weifsen Blüten jener Pflanze neben den schwarzen Beerendolden des Hollunders erschienen.

Im Thal war ungemeine Klarheit der Luft. Wenn man nach Deutschland zurückkehrte, meinte Böcklin, fiele es einem recht auf, wie die klarsten Tage fernere Sachen stets dunstig verschleiern. Das hätte auch seinen Reiz, aber schöner sei es fast, wenn die weiteste Ferne immer noch formenvoll sei.

Wunderschöne Pflanzengruppen wuchsen seitwärts des Weges. So bei der Brücke eine etwa 4″ hohe Pflanze mit violetten Blüten, über welche sich blühende weifse Winde mit ihren sauberen Blüten rankte. Ihre Blätter hängen, vielleicht wegen Schwächlichkeit des Blattstiels, fast immer senkrecht, die Blüten sind meist nach dem Stande der Sonne gerichtet.

Wir überschritten mehrere Bäche mit Entengrütze, die dunkeln Schatten auf den Boden warf; der eine Bach aber, der von der Grotte kam, rieselte in schönster Klarheit über den Kiesboden, und die kleinen Wellen,

die durch das Rieseln entstanden, warfen zitternde Schatten (und Lichtstellen) auf den Boden.

Obwohl die Waldung über der Grotte fortgeschlagen, hat sie doch immer noch durch die Schlingpflanzen (Gaisblatt, Wein und Winden, auch Epheu) ungemeinen Reiz. Das Bosko, eine kleine dichte Baumgruppe in der Nähe, hatte durch den zitternden Sommerduft davor schönen duftigen Ton.

Böcklin machte mich auf den grofsen Farbenumfang dieser Stelle (von der Luft an, über dem sehr unterschiedenen Berg, über die Hügel, die Wiese bis zu den dürren braungelben Halmen mit roten Mohnblumen des Vordergrundes) aufmerksam. Er hob eine blafsrote Mohnblume auf, hielt sie gegen diese Töne und bewunderte die schöne Harmonie zu allen Farben und meinte, wie schön sich ein Seidenkleid von dieser Farbe hier ausnehmen würde.

Wir zeichneten darauf beim Turm am Bach Lattich. Dann afsen wir Mittag in einer Campagna-Osteria an der Strafse nach Albano und hielten auf den Tischen Mittagsruhe. Am Nachmittag wieder zu den Lattichblättern am Bach. — Böcklin sagte sehr richtig, wie es doch eigentlich recht unklug wäre, so Vieles anzusehen. Wenn man dieser Blätter wegen allein hinausginge und diese recht studierte und beobachtete, würde man mit viel bleibenderen Eindrücken heimkehren.

Nachdem wir hier ein zweites Bad genommen, kehrten wir über das braune Stoppelfeld und am Bacchustempel vorbei bei Sonnenuntergang heim. Auf der Landstrafse

trafen wir die Maler Lindemann Frommel und Bénouville, die per Kutsche vom Studienmalen heimkehrten, und nahmen gern ihr Anerbieten, mit ihnen heimzufahren, an, denn die Mauern strahlten eine Hitze aus wie Backöfen.

11. Juli 66.

Böcklin war von dem gestrigen Spaziergang nach Val d'Egeria sehr angeregt und brachte heute sein Bild bedeutend vorwärts. Er malte rechts die grofsen Huflattichblätter, die als gröfste Pflanzen und an der vordersten Stelle viel zur plastischen Wirkung des Bildes beitragen. Dann, dem Schilfgehänge von links entgegenstrebend, malte er schwungvoll überhängende Pflanzen mit violetten Blüten, über die weifsblühendes Gaisblatt klettert. Dieses Blütengehänge über der Quelle hat (besonders bei der Dämmerstimmung im Bilde) etwas Märchenhaftes und Melancholisches.

Böcklin meinte, wenn man hinauskommt in die Natur, lernt man fast stets einsehen, dafs Schlingpflanzen und dergleichen viel massiger auftreten, und dafs man solche Pflanzen fast immer zu dünn malt. Alles im Bilde erschiene ihm dürftig, schwächlich und unwirksam, wenn er an den prächtigen Lattich von gestern zurückdenke, wo er sich immer staunend sagen mufste: „Donnerwetter, ist das eine schöne, stattliche Pflanze!"

12. Juli 66.

Als wir, von der Kneipe (bei P. Navona) zurückkommend, bei Bilderläden in Via Condotti vorbeigingen,

erzählte mir Böcklin, er habe manchmal, um sich in Zeit der Not Geld zu verschaffen, auch für solche Händler gemalt. Sie bezahlen schlecht (5—15 scudi). Man könnte aber, wenn man vorsichtig anfängt, fast in einem halben Tag solch Bild malen. Man müsse nur mit einer grauen (nach Umständen vielleicht grünlichgrauen) Untermalung beginnen und dazu die Uebermalung mit Benutzung des Grundes einrichten. Niemand könne einem nachweisen, ob das dann Grund oder gemalt sei. So hätte er ein paar Mal das Forum malen müssen, als er einmal notwendig Geld brauchte.

13. Juli 66.

Böcklin hat nun die Lattichblätter gemalt, eine wundervolle Gruppe, klagte aber, dafs er selbst mit starken Farben nicht das prächtige Grün erzielen könne. Sie seien bei ihm immer noch grauer, als die grünmoosige Felswand. Das Hindernis läge wahrscheinlich in dem violettgrauroten Gewand, neben dem die Blätter zu bräunlich erschienen. Er wolle aber jetzt auf die untere Hälfte der Figur mehr Licht fallen lassen, so dafs nur der obere Teil Dämmerton behalte. Neben reinerem Rot würde dann wohl das Grün richtig sein.

Da die Blätter, obwohl in schönem Verhältnis zur Figur, ihrem natürlichen Mafse nach zu klein waren, so rückte Böcklin die Figur weiter vor, indem er sie auf einer höheren Platte stehend malte, wodurch er mehr Raum für den

hinteren Wasserspiegel gewann. Durch diesen gröfseren Abstand war nun auch das Verhältnis der Blätter zur Figur richtig geworden.

Das vordere Lorbeerlaub in den linken Stämmen, sowie der Vordergrund rechts auf seinem Bilde müfsten mit ihrer Vollendung bis zuletzt warten, da sie sich nach den Hauptformen richten müfsten.

*

Sonderbar, dafs sich die ersten Oelbilder: Eyck und die Altdeutschen, auch Holbein, am besten gehalten haben. Böcklin meint, sie hätten erst schwach modellierend angefangen und dann fast nur durch Lasuren das Bild zu diesem tiefen Farbton gebracht.

16. Juli 66.

Böcklins Bild schreitet, obwohl er durch Krankheit seiner Kinder sehr gehemmt wird, schnell vorwärts.

Heute malte er die feuchten Streifen, die sich an der Felswand herunterziehen, als dunkelbräunlich feuchte Streifen, in deren Mitte die frischgrünen feuchten Schlammfäden herunterhängen. Auch seitwärts von den dunkeln Streifen ist die graue Wand mit feinem frischem Grün bekleidet; eine Farbe, die ungemein frisch und reizend aussieht, weil die feuchten Streifen aus dürr und fahl überhängendem graugrünem Gras herabfliefsen, sodafs die schon durch das lasierende Wasser erhöhte Farbe durch den Kontrast noch frischer erscheint.

Böcklin meinte, er müsse nun braunroten Lack anschaffen. Denn Lackfarbe, frisch (aber sparsam) aufgetragen (z. B. auf den feuchten Streifen), hat in der Erscheinung stets etwas ungemein Nasses, was nie verschwindet.

19. Juli 66.

Bei Gelegenheit des Huflattichs, dessen Blätter Böcklin sehr schön in der Linie gruppiert hat, äufserte Böcklin: Bei jeder Linie, die man malt, müsse man zugleich an die Gegenlinie und die Gegenrichtung denken.

Böcklin malte den Vordergrund rechts unten. Untermalung: mausgrau (d. h.: Kernschwarz, Weifs und etwas Grün) und weifslichgrau, dann überging er die grauen Stellen ziemlich warm (bräunlichgelb), und nachdem dies etwas angezogen hatte, mit einem lichteren graueren Ton (das Moos damit etwas zeichnend) und malte einige Pflanzen hinein, die im Moos wachsen. So bei a) (vgl. die Skizze nebenan) jene feuerroten Blättchen, die man an ihren feuchten Plätzen gewöhnlich für Blumen hält,

dann b) die plattwachsenden Butterblumenblätter, die, wie Böcklin es hier gemalt hat, auch an senkrechten Flächen wachsen. Endlich bei c) unten Blättergruppen, die cichorienartig wachsen, d. h. um einen Punkt, und hier an der senkrechten Fläche über-

hängen. Das Lattichblatt x will Böcklin grün malen und das Grün dann durch graue Blätter und weifse Blüten mildern.

Den Dichter hatte Böcklin dadurch näher gebracht, dafs er unter seine Füfse eine Steinplatte malte und dadurch den Boden nach hinten zurückdrückte. Die Platte erschien aber stets als Plinthe und der Kontur wirkte ebenso hart, als der der roten Beine. Es wäre aber unrichtig, eine andere Form so sprechen zu lassen, wie den Fufs. Böcklin wird daher Gras dahin malen, das im Kontur nicht so hart und wesentlich (körperhaft) wirkt.

Senkrechte Linien hinter einer Figur sind immer vorteilhaft, da die geringste, feinste Bewegung sprechend und bedeutungsvoll wirkt, während sie zwischen bewegten Formen befangen oder gar steif aussehen würde.

So hat Böcklin die Figur des Dichters (in fast gerader Stellung mit fast senkrechten Falten) zwischen Senkrechte gestellt, wodurch sie immer lebensvoll aussehen wird.

Besonders günstig sei es auch, bei Porträts Senkrechte anzubringen, wodurch die leiseste Bewegung im Kopf zur Geltung kommt. Der Schatten, den die Figur auf den Stein wirft (schwacher Halbschatten), mufs ziemlich zuletzt gemalt werden, da jede Veränderung im roten Gewand ihn wieder falsch macht.

Die Felswand, sowie die Steine (auch den, auf den sich Petrarca stützt), hat Böcklin in einfachen Flächen gemalt und durch Moos u. dgl. Leben hineingebracht. Böcklin meinte, das Gliedern der Steine mache sich fast nie gut und Kalkfelsen seien darum kaum zu malen.

Der Schatten mufs einfach und frischgrün erscheinen, und danach sei der Vordergrund einzurichten. Der grofse Stein stimmt schon sehr gut mit seiner gelbweifsvioletten Moosfarbe gegen das dunkelfrische Grün beim herabrieselnden Wasser an der Felswand.

Der Boden mufs dunkel erdfarben scharf gegen die Steine stofsen und nur vielleicht durch ein paar hellgelbe herabgefallene Blätter belebt werden.

Rechts herunter am Rand des Bildes (und vorkommend) will Böcklin Waldrebe malen, die mit ihren spielenden Blättchen und Blüten den Lattich unten zu grofsen Pflanzen macht.

*

Farbenkomposition. Weifs, Rot und Grün sei immer eine gute Farbenkomposition. Es bleiben einem dabei immer noch Mittel übrig.

Böcklin sagte ein anderes Mal, zwei Farben seien immer harmonisch. Erst wenn die dritte dazutritt, kann es ein Mifsklang werden, wie in der Musik.

Bei leuchtenden Farben spricht Zeichnung und Modellierung nicht sehr. So auch umgekehrt: Eine Farbe ist leuchtend, wenn die Zeichnung darin nicht sehr spricht, — das Leuchten verliert bei zu starker Formendurchbildung.

So z. B. sieht man in einem weifsen Hemd wenig, während man im Kopf daneben alle Formen stark modelliert sieht.

21. Juli 66.

Die erste Villa am Meer bei Schack (die dunklere) hatte Böcklin mit Weihrauch und Sandrog gemalt, die mit Wasser vermischt in die Farbe verrieben wurden. Nach Vollendung des Bildes tränkte er es mit geschmolzenem Wachs, das sogleich eindrang und mit einem Lappen verrieben oder poliert wurde, wodurch es einen sanften Glanz und eine schöne Qualität erhielt. Böcklin konnte nicht begreifen, dafs bei diesem Bild etwas abspringen konnte, denn eine kleine Probe, die er zur gleichen Zeit gemalt und stets in seinem Zimmer hängen hatte, hat sich vortrefflich erhalten (seine Frau, in schwarzem Schleier und auf gelbblondem Grund).

Böcklin wurde durch eine Schrift von Didier über Harze und Oele zu diesen Studien angeregt, die er (jetzt durch Schack gehindert) später fortsetzen will.

Böcklin hat die Ansicht, dafs, wie auf die Musik das Klavier, so auf die Kunst das Oelmalen einen grofsen einseitigen, in mancher Beziehung sogar verflachenden Einfluſs ausgeübt habe. Seit Erfindung der Oelmalerei hat diese auf Kunstansichten und Kunstgeschmack wesentlich verändernd gewirkt. So macht z. B. das lasierende Verfahren beim Oelmalen eine lange vorbereitende Manipulation nötig, die bei anderen Malweisen abgekürzt wird. Das erwähnte Bildchen seiner Frau hat Böcklin in einer Stunde gemalt und mit Wachs überzogen, also vollständig fertig gemacht.

helle Silhouette ist, die durch einzelne dunklere Tiefen im Gewand und schwarze Haare bewahrt wird vorm Eingelassen-Erscheinen) wird der Schatten dahinter warm dämmerig und einheitlich, wozu auch die kaltgraue Wand rechts beiträgt. Die roten Blätter lassen den grauen Ton nicht zu eisig erscheinen und wiederholen das Rot der Figur (an derselben Stelle hatte Böcklin anfangs das rote Löwenmaul gehabt).

Für den Dichter dachte er sich Rot, um diese Farbe recht einsam zu machen und ihn zu isolieren, da sie so ganz der Gegensatz ist von den grünen Farben, die ihn umgeben.

In den nächsten Vordergrund hat Böcklin seine Grasbüschel (anstatt der welken Huflattichblätter) gemalt, aus denen nur einzelne Bestimmtheiten hervortreten. Er durfte nichts Sprechendes bringen, um das Interesse auf die Huflattichblätter (die Hauptstelle) zu lenken.

Sich den Lichtgang des Bildes überlegen, müfste das Erste sein. Er konnte links das Licht der Luft nicht allein und alles andere dunkel lassen, sondern mufste, um ein Gegengewicht zu haben und um dem Anderen auch Interesse zu geben, das Licht rechts an der Felswand wiederholen und den Gang des Lichtes und damit das Auge über die sprechenden Stellen im Bilde leiten.

Der Gang des Lichtes bezeichnet, besonders bei Bildern, die auf Lichtwirkung angelegt sind, den Gang der sprechenden interessierenden Formen und führt das Auge durch das Bild.

24. Juli 66.

Wenn man glaubt, dass die Hauptstelle im Bilde einigermafsen den angestrebten Ton hat (wie jetzt beim Petrarcabilde), so müsse man nur immer darauf hinarbeiten, dafs die Nebensachen und Nebentöne diese Hauptstelle heben und nicht bei einer solchen Stelle darauflosändern, man käme sonst gar nicht vorwärts.

So bei meinem Leonorenbilde, wo der Kopf der Sitzenden einigermafsen naturwahren Ton und gute Qualität hat; darnach müsse ich nun die Nebensachen stimmen.

*

Man mufs aber ein Bild gleichmäfsig entwickeln, so dafs immer die Hauptsache voraus ist.

Man mufs im Bilde nur dem malerischen Eindruck und den malerischen Empfindungen nachgehen und sich nichts anderes dabei denken; das hätten die Kunstgelehrten aufgebracht.

Böcklin hat es sehr praktisch gefunden, Studien oder Bilder so zu beginnen: Erst der Leinwand oder dem Papier einen leichtgrauen Ton (mit Wasserfarbe) geben; auf diesem dann meistens mit dunklerer Farbe (Wasserfarbe) das Bild herausmodellieren. Darüber hat er dann den Fischleim gezogen und dann mit Oelfarben weiter und fertig gemalt.

27. Juli 66.

Böcklin erzählte von einem früheren Bilde, das er (wohl 1863—1864) gemalt: Ein Paar, welches auf

einer Wiese spazieren geht. Er äufserte, er habe ausdrücken wollen, wie zwei Leute, die sich lieben, in den Herbst hineinwandeln und fest und treu zusammenhalten.

Ein Mann, Hand in Hand mit einem Mädchen, wandeln (herauskommend) an einer Mauer vorbei über eine herbstliche Wiese. Ueber die Mauer kommt eine braune Weinranke; auf der Wiese die schilfartigen Halme des Asphodelos. Dem Mädchen (Porträt seiner Frau) hat er ein vorn geschnürtes Mieder gegeben und weifse Hemdärmel, wie man es hier oft sieht. Der Mann hat auch eine ländliche Tracht: Art Joppe, schwarze Hosen bis zum Knie und hohe Strümpfe und Schnallenschuhe.[1]

28. Juli 66.

Böcklins jüngstes Kind ist in der Nacht gestorben. Den Tag über habe ich mit Böcklins Freund Ludwig die Begräbnisangelegenheiten besorgt. Abends mit Ludwig und Augusto bei Böcklins.

30. Juli 66.

Beerdigung früh 8 Uhr.

31. Juli 66.

Böcklin sprach von den Sittlichkeitsbegriffen unserer Zeit: wie die Leute in nackten Gestalten eben nur die Nacktheit sehen und nicht die Schönheit. In Basel kamen bei Ankauf oder vielmehr Aufstellung einer

[1] Gegenwärtig bei Frau Mathilde Wesendonck in Berlin.

Statue den Herren Zweifel in jener Hinsicht, die aber ein Gelehrter dadurch niederzuschlagen wufste, dafs er die Verschämtheit der Menschen, nicht nackte Figuren sehen zu wollen, als „Sittenlosigkeit“ bezeichnete.

Einige Jahre später jedoch, als Böcklin veranlafst wurde, Skizzen einzuschicken, worauf hin ihm das Baseler Museum ein Bild bestellen wollte, wurde eine derselben ihm als „zu nackt“ abgelehnt und dann jene der Dianajagd genommen.

(Es war ein schlafendes Mädchen, fast ganz bekleidet. In den Falten des Kleides und mit den durch einen Kranz gehaltenen Haaren spielte der Wind. Ein Jüngling, den Rücken gegen den Beschauer, flötet in die weite Wiese hinaus. Leichte Bäume. Er hätte sich bestrebt, etwas Leichtes, Frühlingshaftes hineinzulegen.)

Es hat etwas Wahres, dafs eine Statue (in dem kalten, weifsen Stein) uns bei weitem nicht so nah berührt, wie gemalte Nacktheit.

Sollte Gefahr sein, dafs die Nacktheit im Bilde sich zu sehr bemerklich macht oder aufdrängt, so würde dies gleich wegfallen, wenn man andern Dingen (oder Menschen) im Bilde ein gröfseres Interesse verleiht.

1. August 66.

Böcklin, der wieder fleifsig arbeitet, entwickelt sein Bild bewunderungswürdig rasch.

2. August 66.

(Böcklin:) Ein Künstler müsse stets darauf achten, dafs sich sein Gefühl und sein Verstand gleichmäfsig

entwickelt, und einer, der zu Sentimentalität und Idealismus neigt, sollte gerade ein nüchtern bewufstes, naturalistisches Studium einschlagen.

Man müsse durch stetes Studium und Beobachten den Geist rege und beweglich halten, und müsse suchen, alle Anlagen zu entwickeln, die die Natur in einen gelegt hat, ohne Furcht, sich durch zu grofse Vielseitigkeit zu zerstückeln. Im Einseitigen kann nie rechte Tüchtigkeit liegen.

Böcklin behauptet, man könne sich in jedem Ort der Welt, natürlich auch in Deutschland, weiterbilden und Schönes schaffen. Man müsse nur nicht seine Ideen in die Natur hineintragen wollen, sondern sich von der Gegend selbst anregen lassen. Im anderen Falle könne man vielleicht die ganze Welt durchreisen und doch nichts Passendes finden. Wieviel Deutschland anregen kann, das könne man aus den deutschen Bildern, wie aus Holbein und anderen erkennen.

*

Bezüglich der Vielseitigkeit der alten Meister meinte Böcklin, dafs deren Streben wohl ein tüchtiges gewesen. Unsere Zeit stelle aber viel gröfsere Anforderungen, und obwohl unsere Kunst viel unklarer ist, so liegt doch jene Zeit wie eine Kinderzeit der Kunst hinter uns, und das Meiste, was Leonardo da Vinci in Festungsbau und Schönbau, in Musik, Dichtkunst, Mathematik, Perspektive etc., und sogar vieles, was er in der Malerei geleistet hat, ist für unsere Zeit unbrauchbar geworden. Jene harte Modellierung (er war eigentlich der Erfinder der Modellierung),

seine Stoffe, wie Eitelkeit und Bescheidenheit etc., haben für die Jetztzeit keine Bedeutung mehr.

Dafs bei uns keine Kunstblüte ist, liegt an der Interesselosigkeit der Menge, nicht nur an der nüchternen, unmalerischen Aufsenseite der Menschen — denn, dafs die Alten nackt gingen, ist unwahr. Auf der Bühne, die doch das Leben repräsentiert, gingen sie nie nackt. Es war künstlerische Anschauung bei ihnen, dafs sie z. B. einen Sieger nackt in triumphierender Manneschönheit, die Viktoria mit Kranz aber hinter ihm, darstellten. Während ein heutiger Künstler, z. B. Adam, im Geschmack der Zeit den siegenden Feldherrn mit klarer Uebersicht der Schlachtordnung (so dafs ein Fachmann gerade die betreffende Schlacht daraus erkennen könnte) darstellen würde.

Es ist in heutiger Zeit auch gar nicht an einen baldigen Umschwung zu höherer Kunstanschauung und gröfserem Kunstsinn zu denken, trotz Eisenbahnen, Telegraphen und gröfserer Wechselbeziehung der Völker: denn, wenn ein Volk oder eine Zeit dazu disponiert ist, so kann sich ein solcher bei den einfachsten Lebensverhältnissen und Zuständen in unglaublich kurzer Zeit entwickeln, wie in Griechenland.

In einer Weise hätte die Kunst des Cinquecento doch einen Schritt weiter gemacht, indem sie nicht blofs zum Auge, sondern auch zum Gefühl sprach. Das ganze Altertum hätte z. B. nicht eine so liebenswürdige Idee dargestellt, wie die Mutterliebe (Madonnen) etc. Uns, die wir gewöhnt wären, aus der Verhüllung nur den Kopf der

Menschen zu sehen, läge der Ausdruck und Inhalt der Darstellung näher als bloſse Formenschönheit.

Böcklin entgegnete: Wie könne man nur glauben, daſs den Griechen Gemüt und Gefühl in ihrer bildenden Kunst abgehen, da sie doch so viel in ihren Tragödien und in ihrer Lyrik zeigen.

Was ist überhaupt Gefühl, Rührung, Heiterkeit in der Kunst, in der Musik? Sind es nicht vielmehr unbeschreibliche Eindrücke, die wir im Auge, im Ohre empfinden und denen wir nur Verwandtschaft mit unsern Seelenzuständen zuschreiben (wie warm und kalt Analogieen für ein Empfinden in anderer Richtung)?

In einzelnen Hauptwerken des Cinquecento ist diese Aufgabe der Malerei, auf das Auge zu wirken, ohne daſs man den Eindruck mit Worten erklären oder schildern kann, vollkommen gelöst. Man könnte höchstens davon sagen: „Ja, es ist eine Frau, die steht so da und neigt den Kopf dahin," und damit wäre die Beschreibung fertig. So z. B. wird Rafaels Violinspieler dem Beschauer immer ein Rätsel bleiben. Rafael jedoch ist sich der Ursachen, warum er so wirkt, gewiſs fast durchweg bewuſst gewesen. Das ist jedoch nicht wahr, was viele behaupten, daſs er habe hineinlegen wollen, der Jüngling würde frühzeitig sterben.

Einige von diesen Bildern sind die einzigen fast, worin die Aufgabe der Malerei vollständig gelöst ist. Die groſse Masse der Schöpfungen des Cinquecento sind aber arger Wust. Das fällt einem recht auf, wenn man von den pompejanischen Wandgemälden in Neapel

in das obere Stockwerk zu Rafael, Tizian etc. tritt, die einem gegen die antike Schönheit wie Zopfbilder vorkommen. Die geschwungene, fast gezierte Bewegung einer rafaelischen Madonna, die ihr Kind wie einen Fisch in den Armen hält und es mit der konventionellen Handstellung umschliesst, die bunten und doch dabei nachgedunkelten Farben, das alles macht einem jene Bilder zuwider. Wir sind nur von Jugend auf so an die vermeintliche Schönheit dieser Bilder gewöhnt und treten dann vor eine Venus Milo und sagen: „die ist auch schön", ohne den ungeheueren Abstand zu fühlen.

Böcklin meint, wenn die Farnesina verschüttet und aus dem Gedächtnis der Menschen ausgewischt wäre und nach tausend Jahren als einziger Rest ihrer Zeit ausgegraben würde, man würde glauben, der Schöpfer dieser Bilder sei nicht recht bei Sinnen gewesen, dafs er solche Psyche, solche Venus schön glaubte.

3. August 66.

Wenn man eine Komposition beginnt, von zwei Figuren etwa, so denkt man sie sich doch in einem bestimmten Verhältnis, und das bedingt dann weiter alle anderen Verhältnisse im Bilde. Unrecht wäre es aber, mit Abstecken der Verhältnisse (wie Ludwig) ein Bild zu beginnen. Man mufs ein Bild frei entstehen lassen und kann es nur, wenn es fertig ist, nachmessen.

Böcklin erzählte jedoch: wie er einmal eine Figur, die ein Bild ausmachte, nie recht in die Mitte bringen

konnte. Als er darauf zwei Linien kreuzweise über das Bild zog, wurde es ihm leicht.

4. August 66.

Böcklin hatte einem Anstreicher zugesehen, wie er beim Bemalen einer Thür die Masern des Holzes mit Wasserfarbe, die mit Milch angerieben war (Gummi unbrauchbar, Leim nur bei Wandanstrich gebräuchlich), aufmalte und dann das Ganze mit einem schnelltrocknenden Firnifs oder Lack überstrich. So könnte solche Thür in zwei Stunden fix und fertig werden und täuschend aussehen.

Er brauchte dazu einen etwa handbreiten flachen Pinsel, dessen Haare er durch Aufdrücken ihrer Basis spalten machte. Mit einem andern Pinsel, der nur wasserfeucht war, ging er dann noch einmal das Ganze nach, um, wo es nötig war, die Farbe noch mehr zu verbreiten.

Böcklin bemerkte noch, dafs alle die Ausmalungen einiger römischer Cafés auf diese Weise gemacht wären und dafs dies noch eine Tradition aus dem Cinquecento wäre, wie sich derer noch viele erhalten haben. An keinem anderen Orte der Welt hätte man Rafaels Loggien so fein restaurieren können, als hier in Rom.

Im Malerbuch vom Berge Athos (aus dem zehnten Jahrhundert) haben sich noch viele derartige Rezepte erhalten. So z. B. wie man Vergoldungen am schönsten aufträgt. Die Mönche dieses Klosters haben meistens mit Leim aus Pergamentschnitzeln gemalt, der

flüssig bleibt und nie faulig wird. Er setzt eine kleine Haut an. Entfernt man die, so ist er stets wieder brauchbar und wird kalt unter die Farbe genommen. Böcklin, der ihn einmal selbst bereitet hat, nennt ihn sehr praktisch.

Oelfarben werden beiläufig in jenem Buch erwähnt, aber dabei gesagt, dafs man des Nachdunkelns wegen nicht wieder darüber gehen könnte.

Abbé Requeño hat im vorigen Jahrhundert alles, was von Plinius, Vitruv, Lommazzo etc. über Malerei geschrieben worden, gesammelt; ein sehr brauchbares Werk: Don Vinc. Requeño (spanischer Exjesuit): Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani pittori 1774.

*

Bei Marmorbüsten ist vieles durch das durchsichtige Material veranlasst worden. Hätten die Alten ihre Büsten für Gips gearbeitet, so würden sie viele Härten, z. B. in den Augenlidern, nicht gemacht haben.

*

Um einen Studienkopf (Michelina) zu malen, veranlafste mich Böcklin, eine Leinwand, die einen grauen Grund hatte, mit grüner Erde und etwas Rebenschwarz zu überziehen (etwas Terpentin, Oel und Siccativ de Courtray dazugemischt) und es nach Anweisung Armeninos durch Schlagen mit dem Ballen der Hand (oder einem Polierballen) gleichmäfsig zu verteilen. Am Nachmittag war alles trocken. Böcklin fand den Grund

brauchbar. Besser wäre es allerdings, wenn ich ihn durch nochmaliges Ueberziehen mit grüner Erde farbiger machte. Ich sollte nun versuchen, das Fleisch zum Grund zu stimmen, ohne letzteren anzurühren, und damit anfangen, mit Weifs und vielleicht etwas grüner Erde das Fleisch herauszumodellieren. Später wäre dann durch gebrannte grüne Erde und Eisenoxyd mehr Farbe hineinzubringen.

Böcklin erzählte, wie er einmal ein Bild (einzelne Figur), nachdem er vorher eine Skizze gemacht, grundiert habe. Er überzog die Leinwand mit Umbra und Weifs einförmig und modellierte aus diesem Grund, während er noch nafs war, mit Licht (Weifs) und etwas Umbra für die tieferen Schatten das Bild heraus. Anderen Tags war es trocken. Dann verstärkte er die Modellierung (mit Weifs) und suchte durch vsrschiedenartiges Uebergehen Stoffe und Lokalfarben zu sondern.

*

Böcklins Petrarca wird immer fertiger und zwar mit bewundernswürdig einfachen Farbenmitteln (fast nur grüne Erde, Schwarz und Eisenoxyd). Durch das Uebergehen der Schatten mit dünnem Schwarz werden die Lokalfarben bewahrt, und alle Farben erscheinen klarer und heller, während ein solcher Ton, dick gemischt, als dunkler Lokalton erscheinen würde.

Man denke allenthalben daran, auch den einzelnen Pflanzen und Dingen im Bilde die entsprechende Stimmung zu geben. Nach dieser Seite hin wirkt z. B. das gering unterschiedene Grün des Lorbeerstammes,

das des Mooses und der Epheublätter etc. Alle diese ungelösten Klänge, Disaccorde (wie man sagen möchte), finden ihre Auflösung und Ergänzung weit weg in dem wieder ziemlich alleinstehenden Rot des Dichters.

Alle schwachen Unterschiede (Sekunden), nicht aufgelöste Harmonieen stimmen traurig, auch solche, die ihre Harmonieen weit weg in etwas ganz Verschiedenartigem finden. Rosa und Grün z. B., Mennig und Weifs wirken heiter. Schwarz und Gelb, Schwarz und Blaugrün, Violett und Grün etc. stimmen traurig.

5. August 66.

Böcklin erzählte von seinem ersten Piratenbilde (das er in Weimar gemalt und das ja wohl jetzt im Besitz des Grofsherzogs von Baden ist). Er habe Mühe gehabt, die Figuren in das richtige Verhältnis zu bringen, dafs das Interesse an ihnen nicht das Interesse an der Landschaft überwog, sondern sich nur als düsteres Mitklingen durch die Stimmung der Landschaft zog. Es wurde ihm schwer, dafür das rechte Mafs zu finden.

Seine Jagd der Diana im Baseler Museum (13" lang und circa $5^1/_2$" hoch) hat er in Weimar in vier Sommermonaten gemalt — eine Landschaft, sehr ausgeführt, mit Bäumen und Schilf und drei vorbeieilenden, einen Hirsch verfolgenden Diananymphen. Er führte dies an, um zu sagen, wie viel man leisten könne, wenn man gut angeregt ist und die verkörperte Erscheinung des Bildes innerlich klar vor Augen hat.

*

Tintoretto habe auf einem dunkelroten Grund meist lasierend gemalt und die Lichter, um sie wirksam zu machen, meistens fett aufgetragen. Daher sind alle lasierten Stellen fast schwarz geworden und die Lichter allein grell und unvermittelt stehen geblieben.

Böcklin nannte ihn bei all seinem Talent einen rohen Schmierer. Die älteren Maler von Giotto bis Leonardo haben meistens auf einem weifsen Grund gemalt. Man mufs dann wie mit Aquarell verfahren (tuschend nämlich). Alle jene Maler haben aber infolgedessen auch gar keine Relieferscheinung des Bildes anstreben können. Wenn man auf eine plastisch runde Wirkung ausgeht, ist dunkler oder wenigstens grauer Grund unentbehrlich.

Sonderbar, dafs von den Altdeutschen eigentlich Dürer allein farblos ist, während die Bilder von Wohlgemuth, Schön, Grünewald (zu Colmar) und besonders Holbein prächtig in der Farbe sind. Der Einflufs der Reformation ist Grund, dafs nach diesen Meistern die Kunst ganz ausstirbt.

Holbein hat meistens auf einen ganz dunkeln Grund seine Bilder gestimmt.

Schade, dafs sich von der Kunst jener Meister, besonders von der Kölnischen Schule keine Schrift erhalten hat. — Heutzutage wagt man garnicht, ein Bild bis zu einer so freudigen Farbenerscheinung zu steigern. Die Kenntnis vieler Farben ist auch verloren gegangen, so die des schönen Schwarz (unser bestes Schwarz ist Velinschwarz) und die des prächtigen Gelb und Violett. Letzteres hatte Böcklin einmal annähernd als violetten

Krapplack. Er war im trockenen Zustande schon ein dunkles Violett; mit Oel gerieben, übertraf er sogar Schwarz bei weitem an Tiefe.

Eine Hauptsache der prächtigen Wirkung jener Farbe ist allerdings auch die Präzision und Glätte des Vortrags. Glatt wirkt jede Farbe stärker und prächtiger. — Es liegt aber auch an der Prosa unserer Farben (an welche wir uns nur leider von Jugend auf gewöhnt haben), dafs wir keine solche Farbenpracht erreichen können.

6. August 66.

Böcklin hat die Wiese dunkler und farbiger grün gemacht. Vorher, als sie heller und fahler war, machte sie immer den Eindruck, als wäre sie von Licht überstrahlt, während jetzt das Sonnenlicht nur in der Luft ist. Es mufsten natürlich nun auch die Sonnenblicke links an den Lorbeerstämmen fortfallen. Die ganze Landschaft ist dadurch wirklicher, körperhafter geworden. Auch die Farbe der Figuren mufste stärker werden.

Neben der weifsen Luft erscheint selbst das stärkste Grün matt und gebrochen (die Wiese ist mit grün Zinnober und grün Kobalt gemalt), während schwächeres Grün an der Felswand rechts stärker aussieht, da der Blick nicht durch helles Licht geblendet wird.

Wenn der Käufer ihm mehr bezahlte, äufserte Böcklin, würde er wohl noch ein halbes Jahr auf das Bild verwenden und es (in den feinen Unterschieden von bräunlichgrauen und kalt graugrünen Tönen) bis zu

stereoskopischer Wahrheit herausbilden, so daſs der Beschauer fast davor erschrecke.

Bei seinen Lorbeerstämmen äuſserte Böcklin: Jeder Baum hätte aus den Windungen, die Wind und Licht hervorbringen, auch noch eine innere Windung der Zellen, die sich auſsen in den Furchen der Rinde ausspräche. Dies findet beim Lorbeer weniger statt. Am meisten ist es bei Schlingpflanzen sichtbar.

Wenn alles wahr gegeben ist, ordnen sich Nebensachen von selbst unter (wie Baumformen etc.). Es wirkt dann immer nur das psychologisch Bedeutendere, und man sieht zuerst auf die Figuren.

*

Mit äuſserster Wahrheit und geschmackvoller Wahl erreicht man gröſsere Schönheit, als mit erfundenen willkürlichen Formen.

Zwecklosigkeit im Schmuck wirkt immer ungeschickt und bäurisch.

*

Wenn man ein Bild verkörpern will, hat man zuerst einen unbestimmten Eindruck und sucht diesen immer mehr zu fixieren und dafür eine gute Form zu finden. Man versucht vorsichtig, was einem passend scheint, dazuzuthun, geht dann aber immer wieder vom Eindruck aus und läſst ihn alles Ungehörige ausstoſsen. Ist man über die Motive einig, so muſs der künstlerische Geschmack dazutreten und sie ordnen. So wurde Böcklin bei seiner Viola durch die Idee angeregt, wie sich ein

sanft lächelnder dunkler Kopf wohl über den dunkelvioletten Veilchen ausnimmt, bei dämmerig ernster Stimmung.

Solches Bild müsse man vor Beginn erst auf Papier ausproben und ziemlich ähnlich zeichnen, damit man nicht den Grund verdirbt und beim Aufzeichnen sich nicht durch das Modell gehetzt fühlt.

*

Im Vergleich mit Tizian, der immer ein voller Künstler war, sei Rembrandt ein kleines Talent, der sein Hauptaugenmerk auf das Machen gerichtet habe.

7. August 66.

Böcklin meinte, das Grün der Wiese, das er vorwiegend mit dünnem Grün gemalt hat und zwar auf einen helleren Grund, würde bald seine Frische verlieren. So geht es einem fast immer mit Lasuren; die Durchsichtigkeit läfst nach, und man sieht nur noch den oberen Ton.

*

Selbst wenn man später das Bild mit Firnifs überzieht, bleibt dieser nur für kurze Zeit klar, dann beginnt das Harz sich zu trüben.

Der beste Firnifs wäre Bernsteinfirnifs. Der ist aber zu unrein, da er bei hoher Hitze mit Terpentin gekocht werden mufs wegen seiner Schwerlöslichkeit. Dabei wird dieser Firnifs, vielleicht durch die Kohlenteile des Terpentin, dann trübbraun.

Böcklin braucht nie Terpentin zur Farbe, indem er behauptet, er nähme der Farbe den Reiz.

Meinen Einwurf, ob man mit Aufkochen in Spiritus nicht eine gröfsere Klarheit erzielen könnte, bezweifelte Böcklin und sprach von der verschiedenen Lösbarkeit der Harze, der einen in Spiritus, der anderen in Oel, in Terpentin, in Wasser etc.

Alle Oel- und Wasserfarben sind nur Gemenge; ausgenommen Grünspan und Gummigutti, die stets aufgelöst bleiben, also wohl auch mit dem Auflösungsmittel eine engere chemische Verbindung eingehen.

Pettenkofers Behauptung, dafs die Bindemittel Leim und Oel auf die Farben zerstörend wirken, wird einfach durch die Erfahrung widerlegt. Pettenkofer nimmt Kopal und Kopaiva zur Regeneration alter Bilder.

8. August 66.

Wasserglasmalerei hat Pettenkofer als haltbar erprobt, indem er zwei Bilder, die er von Thiersch und Löffler zu dem Zweck hatte malen lassen, lange Zeit allem Ungemach des Wetters ausgesetzt hat und sie trotzdem unverändert befunden hat. Er hat darüber auch ein Schriftchen herausgegeben. Böcklin besitzt ein anderes darüber, das vor zwei Jahren in München herausgegeben wurde.

Anstatt des Kalkgrundes fängt man jetzt an, auf Cementplatten zu malen, die man so glatt, wie einen leidlich gut geschliffenen Mauerstein herstellen kann.

In irgend einer süddeutschen Stadt (Böcklin weifs die Adresse) stellt man jetzt aus Marmorstaub komprimierte

Steinplatten her, die klinghart, so dafs sie mit Stahl Funken geben, und sehr haltbar sind, dabei von geringem Gewicht. Böcklin will sie als Malgrund einmal versuchen. Die Platten werden mit mehreren tausend Zentnern Last gepresst und dann in einem Ofen bis zu Schmelzhitze erwärmt; dann wird im Ofen eine Klappe geöffnet, um die Temperatur allmählich abkühlen zu lassen.

Die Freskomalerei der Alten wird uns umständlich von Vitruv beschrieben (II, 75).

1) Ein grobes Kalklager mit Sand, das fest geschlagen wird;

2) etwas feiner (wieder geschlagen);

3) Kalk mit etwas Marmorstaub (geschlagen und geebnet);

4) feiner Kalk mit viel Marmorstaub, dünnes Lager (etwas geschlagen und geglättet).

Auf dieses letzte Lager wurde dann sogleich die Farbe des Grundes aufgetragen, wodurch dieselbe dann einen schönen Glanz erhielt. Hierauf malten die Pompejaner dann mit anderen Bindemitteln die Ornamente und Bilder.

Heutzutage ist man sehr nachlässig, besonders in betreff der Festigkeit des Grundes (daher die kurze Dauer der Kaulbachschen Fresken an der neuen Pinakothek).

Bereitung des Stuckmarmors:

Marmorstaub, Kalk und Farbe werden etwas gerührt, wobei die Farbe sich nicht verteilt, sondern in Flocken zieht; daher das marmorierte Aussehen.

9. August 66.

Bei seiner Viola hatte er eine so klare Vorstellung davon, wie es werden müfste, dafs er auch gleich an Farbe denken konnte, und trotzdem hat er auch dieses Bild erst mit Weifs herausmodelliert und statt der Veilchen lange den reinen Schiefer stehen lassen.

16. August 66.

Mit Böcklin in Galerie Borghese. Niederländer haben fast alle sehr flüssig gemalt (Teniers etc.).

Venezianer sind doch meistens rücksichtslose Schmierer von wenig edlem Geschmack. Zu bewundern ist aber bei alledem ihre Kenntnis der malerischen Mittel.

Böcklin sprach von der aufgewendeten Tiefe der alten Bilder guter Zeit und sagte, darum wirken sie trotz der gedämpften Farben ihrer Lichter doch tageshell und nicht schwarz.

Bis Leonardo sei noch alles mit Tempera gemalt worden. Auch der Stefanus von Francia [in der Galerie Borghese] ist Tempera und hatte dadurch in der Farbe eine merkwürdige Klarheit und Schönheit.

*

Den Rahmen für seine Viola hielt Böcklin für gelungen und passend. Zum Pan in der Münchner Pinakothek hatte Böcklin das Ornament (Schilfgeflecht mit Winden) selbst modelliert.

Tiefe Goldrahmen thun fast nie gut; auch braucht der Rahmen nicht Bezug zum Zimmer zu haben, mufs aber zum Bilde, auf das er zunächst wirkt, Bezug haben.

*

Bei seinem Petrarca-Bilde hatte Böcklin die Weinranke wieder fortgestrichen und stimmte an den Partieen der immergrünen Eiche herum. Die Ranke mufste dann frisch, ungequält und ungezwungen natürlich darauf gemalt werden.

11. August 66.

Sein Dichter dürfe nicht auf einen Gegenstand im Bilde sehen, sonst scheine er ihn fixieren und zeichnen zu wollen, da er Griffel und Papier halte. Dadurch, dafs er links zum Bild herausblickt, sieht er unbestimmt und scheint zu sinnen.

12. August 66.

Böcklin hat die Weinrebe mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit gemalt.

Bei den verwelkenden Blättern eines Weinstocks werden die gröfseren Blätter, die am Anfang einer Ranke sitzen, grüngelb, die vorderen rot. Der Rand dorrt zuerst (gelb- und rotrandige Blätter). Dieses Rot ist fast reiner Zinnober oder Englisch Rot. Durch die gegenlaufende Richtung der hinteren Aeste drückt sich sehr gut der Raum, die Höhlung zwischen Reben und den Aesten aus.

Sehr glücklich hat Böcklin auch von der immergrünen Eiche ein kleines Aestchen an der Felswand heraus und nach dem Lichte zu wachsen lassen, wodurch sich das

schräge perspektivische Hineingehen der Felswand mehr ausspricht.

13. August 66.

Böcklin hatte sich Krapp gerieben, der eine wundervolle Tiefe hatte (Geschenk eines römischen Beamten, der früher Architekt war, jetzt Sekretär). Der Krapp wird durch Alaun gereinigt, mit dem er eine lackartige Verbindung eingeht. Nach dem Trocknen krümliche Krystalle. Es gilt nun, den Alaun so herauszuziehen, dafs der blofse staubartige Farbstoff übrig bleibt (Qualität wie Waschblaustückchen). Der Möwessche Krapp, der als bester im Handel gilt, ist hell dagegen.

Cochenille oder Karmin wird durch die Oelsäure zerstört, giebt aber mit Kopaiva einen haltbaren Lack. Als Färbestoff soll er nur in Wolle halten.

Scharlach wird aus Cochenille gewonnen, Purpur wurde im Altertum aus der Purpurschnecke gewonnen. Sonderbar, dafs sie jetzt gar nicht mehr gefischt wird. Sie ist uns nur aus der Naturgeschichte bekannt. Man hüte sich, Blei- und Schwefelfarben zu mischen; also nicht: Zinnober oder Ultramarin, gelb oder blau, auch nicht Chromgelb mit Neapelgelb oder Bleiweifs.

Gelber Ultramarin ist chromsaurer Baryt (kein Ultram.) und darum nicht zu empfehlen. Hellgrünen und dunkelgrünen Zinnober wendet Böcklin nicht an, weil sie nach kurzer Zeit ganz tot und matt werden. Sie sind stets gemischte Farben (oft Chrom und Berlinerblau), was daraus hervorgeht, dafs sie aus jeder Fabrik einen anderen Ton haben.

Chromgelb sei haltbar.

Auch Chromgrün hält nicht Stich. Dagegen ist Mennige haltbar. Von Chromgrün hatte Böcklin den rohen Farbstoff in Wasser gerührt, um ihn abzudämmen, da setzten sich zwei Schichten ab, die obere gelb, die untere blaugrün, und der Niederschlag wurde ziemlich hart. Und dieses Chromgrün wurde Böcklin von Pettenkofer und andern Chemikern als unter allen Umständen haltbar empfohlen.

Aehnlich würde sich vielleicht der grüne Zinnober niederschlagen. Böcklin hat mit ihm andere Versuche gemacht, ihn mit Oel, Leim (worüber nachher Firnisüberzug), Kopaiva und Wachs aufgetragen und der Luft ausgesetzt, und schon nach kurzer Zeit war alles gleich schwärzlich geworden.

Die von Böcklin am meisten gebrauchten Farben sind: Weifs, Kremser- und Venezianisch Weifs (dieses heller und kälter), Kernschwarz, wenig Elfenbeinschwarz, gebrannte und ungebrannte grüne Erde (später hat Böcklin sie nicht mehr gebraucht, da sie eine leicht sich verändernde Manganverbindung ist), violettes Eisenoxyd (dunkel Caput mortuum), wenig Englisch Rot, wenn Blau durchaus nötig ist: Ultramarin, keinen Kobalt, der grau wird. Neapelgelb wird mit Weifs schwarz.

Ganz zuletzt wendet er Zinnober und die Lacke an. Gelben Ultramarin hat Böcklin haltbar gefunden. Vom grünen Lack (Lacca verde bei Dorizielli) sparsam in der Anwendung, denn er ist auch wenig haltbar.

Böcklin braucht ferner noch: Indisch Rot, Mumie, Morellensalz, Vandykbraun und Marsgelb (ein künstlich

dargestellter Eisenocker) und Garance Lacke, die passabel beständig.

Wenn ich Lacke u. dgl. im Rohstoff kaufe, möge ich mich vor solchen hüten, die, wie Granatsplitter, krystallinisches Aussehen haben. Das seien die schlechten Lacke; sie hätten eine zu grofse Durchsichtigkeit, weil noch zu viel Alaun darin ist. Der Prozefs des Absonderns des Alaun geschieht mit Säuren und dauert fast eine Woche.

Smalte ist unverwendbar für Oelfarbe. Obwohl im Mörser feingestofsen, ist es doch nicht mehlig, sondern krystallisch krümlig und so hart, dafs es die gläserne Reibplatte zerschrammte.

Bronzegold hat Böcklin sehr viel angewendet über dunkle Stellen, auf welche er hell malen wollte, um damit das Nachdunkeln zu verhüten. Man müsse sich dabei aber in Acht nehmen und es nicht mit Metallfarben, wie Zinnober, oder auch mit echtem Gold zusammenbringen, da sonst chemische Veränderungen entstünden.

Nufsöl ist schon von den Alten dem Leinöl und Mohnöl vorgezogen worden (Armenino). Leinöl, auch gekochtes, gilbt sicher nach.

Zusatz.

Grüner Lack wird blau, wenn er aus Kupfer, und vergeht oder wird schwärzlich trüb, wenn er aus Pflanzenstoffen bereitet ist.

Gelber Ocker, recht abgeschlämmt (d. h. in Wasser gerührt), dann vom Bodensatz immer das Oberste abgenommen und wieder geschlämmt (die unreinen Teile

sind schwer und sinken zu Boden), oder Steinocker, ebenso behandelt, geben ziemlich durchsichtige gelbe Farben.

Ungebrannte Terra di Siena wird mit der Zeit trüb und schwer, wie Umbra.

14. August 66.

Obgleich Handwerker dem Stande nach, sind die pompejanischen Maler doch gröfsere Maler gewesen, als alle späteren des 15. und 16. Jahrhunderts.

Es ist zu bewundern, mit welcher Leichtigkeit und Schönheit sie alles so anzuordnen verstanden haben, dafs Eines künstlerisch wirksam auf das Andere war. Man erstaunt, wie grofs ihre Kenntnis der malerischen Mittel war, wie sie durch Härten das Eine weich, und durch weiche Formen das Andere hart erscheinen liefsen.

*

Böcklin hatte das hängende Laub gemalt: einen Wirrwarr von Weinblättern unter der Ferne, die zum Teil Licht auffangen, im Ganzen aber unbestimmt in der Erscheinung sind. Dazwischen rotgelbe Blätter und rotviolette Blüten einer Ericaartigen Pflanze, die dazu dienen, den Weinblättern und dem Fels dahinter ein (geheimnisvolles) unfafsliches Grau zu geben und diese Stelle (wie es stets unter einem starken Licht der Fall ist) unbestimmt schillern zu lassen. So weilt der Blick nicht auf diesem unruhigen Blattwerk, sondern sucht die Ruhe der Fernsicht, die dagegen um so friedlicher und schöner wirkt.

So stark auch das Rot in seinem Bilde wäre, neben einem alten Bilde, z. B. der Amazonenschlacht von Rubens, würde sein Bild doch grau sein. Böcklin stimmte allerdings meiner Bemerkung bei, dafs hier auch andere Bedingungen seien: Er hätte eine weite Perspektive und Lichtwirkung malen wollen. Rubens hätte dagegen eine Reliefkomposition mit verschiedenen reinen Lokalfarben in den Gewändern gegeben.

16. August 66.

Böcklin war in letzter Zeit sehr entzückt von dem Miserere Allegris, das er auf seinem Harmonium jetzt spielt. Als wir neulich in der Dämmerstunde durch die Strafsen (S. M. Maggiore) gingen und der Tagesschein oben an den Häusern schon mit dem Lampenreflex kämpfte, erzählte mir Böcklin, dafs das Miserere ihm immer im Sinn wäre und dafs das nächste Bild, das er malen wolle, diesen Inhalt haben solle. Er erinnerte sich dabei der Grabausstellungen in den Kirchen und alter Bilder, wo der tote Christus dargestellt ist, und gedenkt das Bild in diesem kämpfenden Zwielicht zu malen: Vorn verlöschende Lichter, deren Dampf lang hinzieht.

Neulich äufserte ich, gehört zu haben, dafs die hohen Sätze im Miserere die klagenden Frauenstimmen am Grabe bedeuten sollen. Böcklin tadelte, dafs ich auslegen und erklären wolle. Ein Künstler müsse sich nichts dabei denken. Allegri habe eben nur einen gefühlten Eindruck herausbilden wollen. Der Text sei nur ein Klaggesang.

*

Seinem Dichter hat Böcklin dunkelviolette Beine gemalt und schwarze Schuhe. Er sagte dazu: „Wenn man im Vordergrund dunkle Lokalfarben hat, kann man in landschaftlichen Tiefen (oder in Interieurs) ziemlich dunkel gehen, ohne schwarz zu erscheinen.“

*

Das Violett neben Rot ist eine unvollständige Harmonie (Sekunde), die nur durch nebenstehende oder gegenüberstehende andere Farben zur Harmonie gebracht werden kann, natürlich gehören dazu entfernter liegende Farben (mehr entgegengesetzte), hier Grün oder Gelb (Petrarca). Böcklin hat daneben grauen Boden, kaltgrünen Lattich, Fels mit gelben Moosen und auf dem nahen Wasser schwimmende gelbe Blätter.

*

Härten im Bilde. Solche sollen den Blick auf sich ziehen; wenn sie aber auf uninteressanten Stellen liegen, so wird der Blick nur einen Augenblick darauf ruhen und dann mit gröfserem Wohlgefallen auf die Gesichtsformen, Figuren oder auf eine weiche Ferne, ein sanftes gemütliches Dunkel übergehen und dort gröfsere Erquickung finden.

Böcklin erklärt sich entschieden dagegen, die Farben aussaugen zu lassen, weil sie damit alle Bindekraft verlieren. Ebenso schädlich sei Gipsgrund. Ruths habe in Rom einmal ein Bild auf einen unpräparierten Leinwandgrund gemalt, der hinten, um das Oel aufzusaugen, mit Gipsgrund bedeckt war, welcher nach

Vollendung des Bildes herunter genommen und gewaschen wurde. Ganz kurze Zeit darauf in der Ausstellung an Porta del Popolo fielen aber in Folge dessen grofse Stücke Luft ab.

*

Als Ergänzung zu dem, was Böcklin über die Harzmalerei mit Weihrauch und Sandrog gesagt hatte, erwähnte er noch Folgendes:

Jenes Bild (die erste Villa am Meer) habe er auf grundierte Leinwand gemalt; deshalb konnte es auch abspringen, indem beim Abwaschen Feuchtigkeit zwischen Grund und Malerei drang.

Das Verhältnis vom Weihrauch und Sandrog läfst sich nicht bestimmen und hängt von der Malweise eines Jeden ab. Der Sandrog macht die Farben härter, ist also gut, wo man oft übermalen mufs.

Schliefslich Wachsüberzug, wie beschrieben. Pinsel: Borst- und Marderpinsel, je nach Gewohnheit und Grad der Durchführung.

17. August 66.

Böcklin hat heute seinen Goldrahmen zum Petrarca erhalten und dadurch einen frischen Blick für sein Bild bekommen. Jetzt erst konnte er die Sachen, die gegen den Rand zu stehen, mit Sicherheit stimmen, und konnte links unten grofse Wurzeln herausgehen lassen, was er vorher nicht gewagt hätte.

*

Besuch von Maler Schweinfurt bei Böcklin, der sich mit seinen Erfahrungen in Temperamalerei sehr breit that, obwohl er sie von Böcklin erst gelernt hatte. Böcklin sagte bei der Gelegenheit, sie finde sich ausführlich im Cennino Cennini beschrieben. (Ich glaube, eine Malerei mit Eiweifs, Essig und dgl., die später mit einem harten Firnifs bedeckt wird.) Um die Farbe länger biegsam zu halten und besser modellieren zu können, nahm Böcklin Glycerin darunter, welches Verfahren (englisches) er bei Passini gesehen, der unter seine Aquarellfarben (im Sommer mehr, im Winter weniger) Glycerin nimmt. Böcklin hätte mit dieser Technik 1864 sein erstes Oktoberfest gemalt. (Jetzt bei Schack.)

*

Spät gegen Abend mit Böcklin bei dem Vetter seiner Frau, dem Goldschmied Augusto Fratelli, der ein herrliches Bild von Böcklin aus seiner Weimarschen Zeit besitzt: »Venus und Amor«. (Vermutlich nach Eindrücken der Dresdener Venezianer.) Der beschattete Kopf hat in diesem Helldunkel einen grofsen Reiz; der Körper ist als einfache Lichtmasse zusammengehalten. Amor setzt sich teils hell, teils dunkel ab. Ueber der Venus ist ein roter Vorhang, rechts blühende Oleanderzweige, fern eine Stadt. Amor, mit Bogen und Köcher, wird wohl mit Aufträgen in die Stadt geschickt. Himmel

dämmerig gebrochen blau. Das Tageslicht entschwindet hinter der Stadt. Vorn ein warmes poetisches Licht über Vorgrund und Venus.

Späterer Zusatz: Augusto verkaufte 1869 das Bild, als er in Not war, an Maler Penther aus Ungarn (Wien) für ein Weniges, man sagt für 50 Frcs.

Eine Zeichnung dieses Bildes (mit lithographischer Kreide), die er ebenfalls besafs, erwarb ich von ihm für sein Porträt (1867). Augusto starb 1869.

18. August 66.

Böcklin rät, wie schon bemerkt, für Harzmalerei entweder Gipsgrund, oder ihn so herzustellen, wie er ihn sich auch zum Petrarcabild bereitet hat. Erst einen leichten Leimüberzug, dann darüber Leim mit Schlämmkreide (bianco santo) und endlich mit dem Spatel abkratzen; dadurch werden alle Poren der Leinwand ausgefüllt.

Für Oelmalerei sei es aber viel praktischer, sich eine fertig präparierte Leinwand zu kaufen.

21. August 66.

Beim Malen der Quelle (Petrarcabild): Eine frische Quelle hat nicht die grünen Schleimfäden.

Es ist oft rätselhaft, wie manchmal ganz bestimmte Gegenstände im Wasser sich mit Grün überziehen und andere nicht. So werden z. B. Steine grün und ein Stock im Wasser nicht; oder auch umgekehrt.

Kalkablagerung des Wassers an Steinen. Die Flechten sind nur am oberen Teil der Steine, am unteren nicht,

wo das Wasser zurückgetreten ist. Da hat denn das Wasser gewöhnlich eine weifse Kalkschicht zurückgelassen und bei noch höherem Stand darüber eine andere dunkel violettgraue (etwas grünlich).

Den Wasserfall hat Böcklin jetzt hinter den vorliegenden Steinen versteckt angebracht. Er dürfte sich nicht präsentieren und den Blick auf sich ziehen.

Klares Wasser drückt sich gerade durch scharfe Modellierung der Gegenstände in ihm (der Steine und Wurzeln unter der Oberfläche) aus. Sie müssen in sich fast so stark modelliert sein, wie Gegenstände ausserhalb des Wassers, nur etwas tiefer. Es ist daher praktisch, solches Quell- oder Bachbett trocken zu malen und das Wasser mit einer dünnen warmen Lasur (grünlich-bräunlich) darüber zu bringen.

Durch die trockne dürre Farbe des Grases unter den Lorbeerstämmen erscheint das Wasser im Gegensatz glänzend frisch. Dasselbe Gras dient dazu, das andere Ufer etwas zu beschatten, damit es nicht so hart gegen das Wasser steht.

Mich störten an den Lorbeerstämmen die gelben und roten Weinblätter, und ich meinte, das liefse das nebenstehende Grün der Ranke nicht zur Geltung kommen.

Böcklin sagte, das habe er gerade gewollt; dadurch erreiche er ein unbestimmtes Schimmern der Weinranken. Und dafs seine Rechnung dabei richtig war, geht daraus hervor, dafs ihn diese Blätter nötigten, in dem plastischen Herausheben der umgebenden Gegenstände noch weiter

kennen, um bestimmt den Weg anzugeben, wie ein Fehler zu verbessern ist.

So hatte ihm Ludwig geraten, den Schatten der Figur dunkler, das Licht heller zu machen. Dadurch, sagte Böcklin, würde er das ganze Bild zerstören, denn die Haupttiefe würde dadurch flau gemacht, etc.

Ein anderes Mal wurde ihm vorgeschlagen, den Boden hell herausgehen zu lassen. Das wäre ebenso grundfalsch, denn die Haupttiefe des Bildes, die jetzt farbig grün wirkt, würde durch Gegenstellung eines helleren Terrains nur noch als Schwarz wirken. Um solche Dunkelheit farbig wirken zu lassen, müssen die umgebenden Töne wenig heller gehalten werden und sich in unterschiedenen und mäfsigeren Farben bewegen. Daher bei aller Tiefe die Farbigkeit und Leuchtkraft alter Bilder, z. B. Rembrandts.

Auch Piloty hat ihm als Prinzip octroyieren wollen: um plastische Wirkung zu erzielen, müsse der Vordergrund hell herausgehen. Böcklin überzeugte ihn aber durch die That, dafs eine dunkle Lokalfarbe doch licht wirken könne und plastisch vorkäme, wenn nur die Schatten scharf und kräftig seien.

In den lichten Teil seiner Felswand malte Böcklin schräge Felsrisse, die anfangs etwas störend wirkten, nachher aber vollkommen ihren Zweck erfüllten, als er violettbraune Brombeerranken darüber gemalt hatte. Ohne diese Risse nämlich würde die Wand nur als duftig grauer körperloser Ton wirken. So aber hätte man durch die hindurchscheinenden Risse das Gefühl des perspektivischen Hineingehens der Felswand und das des Körperhaften.

Böcklin sagte, bei Formello habe er Brombeerranken angeschaut und gefunden, daſs er sie in seinem Bilde ganz richtig gemalt, auch habe er beobachtet, daſs aus dem groſsen Wirrwarr einzelne Ranken und Blätter präcis hervortreten. Ich bemerkte: Wirrwarr könnte man doch nicht malen, das nähme ja dem Bilde die Ruhe. Böcklin meinte darauf: Ja, wo er nicht hingehört. Es sind immer gewisse Punkte im Bilde, wo der Blick ruhig weilen muſs, und wo man durch ruhige klare Zeichnung den Blick fesseln muſs. Ueber andere Stellen muſs er durch Leerheit oder durch Wirrwarr, worauf das Auge nicht weilen kann, schnell fortgeleitet werden.

Zusatz (datiert vom 29. August):

Dieses Brombeergebüsch hat Böcklin auf dem kaltgrünen Grund so angefangen, daſs er erst graugrüne Schattentöne darauf schummerte. Dann hat er mit Dunkelgrau (ohne Weiſs) die Tiefen unbestimmt hineineingesetzt und mit Violettgrau das Licht unbestimmt aufgesetzt und so nach und nach den Busch immer schärfer in Zeichnung und Plastik herausgebildet.

24. August 66.

Gunkel wünschte, daſs die Pflanzen nicht das Standbein, sondern eher das andere bedeckten, auch schienen ihm die Lattichblätter zu groſs. Böcklin bewies ihm aber, daſs er alle Pflanzen um die Figur eher zu klein gemacht hätte. Lattich und Pflanzen in natürlichem Verhältnis würden hier vielleicht zu riesig wirken.

26. August 66.

Sonntag. Mit Böcklin und seinem Vetter Augusto über Osteria del Fosso an Veji vorbei nach Formello. Um 1/2 4 Uhr morgens vor der Morgendämmerung von Rom ab. — Sehr schön war die schichtige Felsformation am Fosso, nahe Isola Farnese. Formello liegt sehr malerisch auf einer Felseninsel, etrurisches Mauerwerk, Thor, und in dem steilen Thalabhang etrurische Felsengräber. Alter hübscher Renaissancepalast (das Rathaus der kleinen Gemeinde) mit interessantem geschwärztem Hof. In der Nähe der Tomba di Nerone brach etwas am Rad, was uns in finsterer Nacht sehr verzögerte, doch kamen wir noch 1/2 11 Uhr durchs Thor von Rom zurück.

28. August 66.

Den Faun mit der Amsel für Dr. Erhardt hat Böcklin auch mit dieser Tempera- oder Harzfarbe gemalt; Wachs nur als Ueberzug (trotzdem sprach Böcklin einmal von dieser Malerei als „Wachsmalerei").

Die Luft, den Körper etc. hat er mit einem (bis zum Wachsschmelzpunkt) erhitzten Eisen durch darüber Hinfahren eingeschmolzen. Die Farben, besonders Rot, lasiertes Grün und Gelb, haben in diesen Farben einen Glanz, der in Oelfarben nicht zu erreichen ist.

Das Grün ist Chromgrün lasiert.

29. August 66.

(Böcklin:) In Rom lebe man in einer gewissen Einsamkeit, fern von Ausstellungen und Kunstgeschäften, und

stände unter unmittelbarem Einfluſs der groſsen Meisterwerke vergangener Kunst. Man lebt und entwickelt sich schneller unter solchen Verhältnissen.

30. August 66.

Mit Böcklin bei Kaupert, der eine Grabfigur modellierte. Kaupert wollte das Aufstehen der Säule durch Pflanzen verstecken. Böcklin riet, sie kahl zu machen und scharf aufstehen zu lassen, das würde viel ernster wirken. — Der linke Unterschenkel ist durch eingezogene Falten nur sichtbar; die Bewegung muſs klar sein. In der Natur würde das Bein kaum sichtbar sein. Den Schleier unter dem rechten Arm hat Kaupert aus dem Kopf hinskizziert, um dann erst Naturstudien dazu zu machen. Erst das künstlerisch Notwendige, darein müsse sich dann die Figur fügen. In Bezug auf das von der Säule, bemerkte Böcklin, beim Faun des Praxiteles sei schon mehr als das Notwendige gethan, um den Stamm zu charakterisieren. Man könne in solchen Sachen nicht einfach genug sein.

Böcklin bewunderte, wie kühn die Stellung jenes Fauns entworfen sei.

Alles Konventionelle drängt sich dem Beschauer gleich auf. Man sehe Canova! Dieser steht dem Zopf gegenüber, hat sich aber einen eigenen Zopf durch konventionelles Nachahmen der Antike gebildet.

*

Böcklin zu Marées. Man schätzt nur das, was auf gleicher Stufe mit der eigenen Anschauungsweise steht, was man eben einsehen kann. Für das, was darüber hinausgeht, fehlt Einem jeder Maſsstab.

*

Technische Versuche möchte ich jetzt noch lassen und daran denken, erst wenn mir meine Kunst Muſse lassen würde. Alle anderen Manieren sind bei den äuſseren Vorteilen, die sie gewähren, im Verhältnis zur Oelmalerei doch mit zu groſsen Umständen verknüpft.

Es könne Einem an Erfolg nicht fehlen, wenn man ein Bild mit dem Bewuſstsein aus der Hand giebt, zur Erreichung seines vorgesteckten Zweckes das geleistet zu haben, was bei den gegenwärtigen Kräften möglich war.

31. August 66.

Den Tag über Böcklin beim Einpacken geholfen. Am Abend mit ihm, Augusto, Gunkel, Kaupert, Marées und Ludwig zum Abschiedsmahl in der Kneipe zu „Ai Monti".

1. September 66.

Ebenfalls geholfen.

2. September 66.

Früh $^1/_2$7 Uhr Abreise Böcklins mit seiner Familie nach Basel.

RUDOLF SCHICK, DIE BEIDEN LEONOREN

Böcklins Ratschläge

bei meiner Arbeit an den »beiden Leonoren« und an »Michelina«

16. Juni bis 30. August

1866

Im Folgenden möchte ich die Ratschläge Böcklins bei meinem Bilde: Die beiden Leonoren zusammenfassen.

16. Juni 66.

Böcklin machte mich darauf aufmerksam, wie die Ferne in meinem Bilde immer mehr zusammengeschrumpft sei, so dafs sie jetzt einen ganz kleinen Raum einnehme.

Die manieristischen Nazarener machen es nach einer alten Tradition von Rafael u. a. her von Anbeginn so, dafs sie eine kleine Ferne mit zarten Bäumen neben Figuren stellen, weil die Figuren dadurch grofs werden. Es ist aber nicht ratsam, dies als Prinzip zu brauchen. Es mufs sich dies stets nach dem Wesen des Bildes richten. Man erstaunt oft selbst, wie ein Bild so eine ganz veränderte Gestalt bekommt. Auf jeden Fall aber ist es zum Vorteil des Bildes, wenn es durch die Hauptsache bedingt worden ist.

18. Juni 66.

Böcklin riet mir, der Prinzefs ein weifs und goldenes Kleid zu geben. Als ich widerstrebte und den Kopf vorm Dunkel mehr als einzelne Helligkeit bewahren wollte, meinte er, es käme ja darauf nicht an, und ein solches Mittel steigere die Bedeutung des Kopfes nicht. Viel wirksamer wäre es, wenn in der Nähe Härten stehen, die den Kopf weich und fleischig erscheinen lassen. Auf das Auge des Beschauers wirkt nur psychologisches Interesse, und das müsse man stets im Auge haben.

19. Juni 66.

Meine Figur sei zu tief geschürzt, das mache sie modern. Die Griechinnen (Diana u. a.) schürzten sich zweimal: erstens hätten sie ein kurzes Hemdchen gehabt, ohne Aermel, das unter der Brust geschürzt war, zweitens das Obergewand, das in der Gürtelgegend durch ein Schurzband gehalten war, durch welches beim Aufschürzen das Kleid hochgezogen wurde.

21. Juni 66.

Hüftenstellungen sehen fast immer statuenhaft aus. Es ist gewöhnlich eine Regel bei Bildhauern, dafs eine Figur auf einem Bein müsse stehen können, das andere sei stets Spielbein. Bei solcher Stellung sind die Muskeln stets unthätig. Ruht aber die Last zwischen beiden Beinen, so tritt sogleich Muskelthätigkeit und Leben ein.

25. Juni 66.

Wie mir der Kopf der Prinzessin nicht gelingen wollte, meinte Böcklin: mein Fehler wäre: zu früh mit Konturen ausführen zu wollen. Dadurch ist dann die Arbeit nicht mehr recht entwicklungsfähig. Ich müsse beim Malen nur an die plastische Form und an die Lichterscheinung des Kopfes denken und dafür Sorge tragen, dafs meine Arbeit das Skizzenhafte nicht verliere, denn wenn ich feste Konturen ziehe, erscheine die Sache als abgeschlossen, und es scheine einem dann kein Mittel mehr zur Weiterführung des Bildes zu bleiben.

26. Juni 66.

Böcklin lobte, dafs ich der Prinzessin harte seidene Falten ins Kleid malte, dadurch würde der Aermelstoff weich gemacht.

28. Juni 66.

Ich nähme mit meinem Bilde (unter seinem Einflufs) einen umgekehrten Prozefs vor, wie er mit dem seinigen, und käme jetzt endlich zu dem Standpunkt, von dem er

ausgehe, nämlich zum Grau. Wenn ich den Kopf der Eleonore nur in schwachen Unterschieden, also grau, male, so könnte ich mit wenig Farbenaufwand (etwas lichter Ocker und etwas Weifs über die Schatten oder über die gelberen Stellen des Fleisches, z. B. Schatten am Hals), den Kopf vollenden.

29. Juni 66.

Ich hatte das Kleid der Gräfin als die sprechendste Farbe violett (erst braunrot) gemacht. Böcklin meinte, das sei eine zu nüchterne Harmonie. Violett hätte nichts Sprechendes, da es eben nur die Ergänzungsfarbe zum Grün wäre. Auch die lichten Partieen des Lorbeers, die ich mit Schwarz und Weifs überschummert hatte, hätten gegen die Luft nichts Sprechendes mehr.

Böcklin riet mir nun, die Gewänder zu malen. Man müsse dabei aber nicht auf die Idee geführt werden, als kämen sie aus dem Tuchladen und seien nach der Elle zu messen. Rafael und seine Schule wendeten auf farbigen Stoffen oft andersfarbige Lichter an, um die Lokalfarbe zu erhöhen, z. B. Gelb auf Violett oder Gelb auf Rot — später Goldlichter. Zuweilen findet man bei Kleiderkrämern im Ghetto noch heute solche Stoffe, die z. B. rot sind und beim Faltenbruch gelb zeigen. Die Art des Webens ist folgende: Zwischen dem zweiteiligen Zettel wird der Einschlag durchgeschossen, der durch den eigentümlichen Wechsel, den der Webstuhl zwischen zwei Teilen des Zettels bewerkstelligt, eingeflochten wird. Wenn nun der Zettel dünnfadig und der Einschlag dickfadig ist, so

verschwindet dieser ganz, und nur die dicht nebeneinanderlaufenden Zettelfäden sind sichtbar. Beim scharfen Umbiegen aber öffnen sich diese und lassen in den Zwischenräumen den anderen Faden sehen.

2. Juli 66.

Böcklin riet mir, dem Kleide der Prinzessin schwefelgelbe Töne zu geben und zwar die Schatten erst noch grau zu lassen und nur die hohen Glanzlichter gelb zu machen; diese starken Unterschiede würden beim Zusammenlasieren des Bildes schon verschwinden. Wenn ich in dieses Kleid Schwefelgelb bringe, so hätte ich viel sprechendere Gegensätze im Bilde: Weifs und Schwarz, Rot, das stärker werden mufs, und kalt Gelb. Und diese starken Farben machen dann auch wieder die grauen Töne fein in ihren Unterschieden und das Fleisch weich, dämmrig zart und unbestimmbar, wozu auch der harte Licht- und Schattenwechsel beiträgt.

Böcklin fand mein Bild fortgeschritten. Obwohl ich fast alle Farben herabgestimmt, hätte ich doch zwischen Weifs und Schwarz und Gelb und Rot einen viel gröfseren Tonumfang gewonnen, in welchem ich mich nun viel freier und wirksamer bewegen könne. Ich äufserte, ich hätte in den Anschauungen wenigstens Fortschritte gemacht und glaube, das Bild nun naturwahrer zu Ende führen zu können, während ich sonst in zu starke Farben und dabei in Allgemeinheiten gekommen wäre, indem ich beim Arbeiten stets zu sehr an alte Bilder gedacht hätte.

Böcklin meinte, gerade auf diesem Wege, zu dem er mich veranlafste, würde ein Bild viel eher dazu gelangen, den Eindruck eines alten Bildes zu machen, indem es naiver empfunden und dargestellt wäre. Und bei dem Bestreben, es möglichst schön durchzubilden und anzuordnen, würde das Bild viel eher den Eindruck der Einfachheit machen. Es wird dann nicht direkt die Natur geben, wohl aber den Eindruck, den wir von der Natur haben. Man müsse sich nur immer über die Ursachen bewufst und klar zu werden suchen: warum etwas schön sei. Wie viele haben das Atelier voll schöner Studien, arbeiten von früh bis spät und bringen doch nichts Gescheites fertig, weil sie bei allem Fleifs sich doch nie über die Ursachen der Schönheit klar geworden sind. Es ist oft viel besser, keine Studien zu malen, sondern sein Gedächtnifs zu üben suchen und alles von dem erwähnten Standpunkte aus zu beobachten. Dann kann man auch getrost aus dem Kopfe malen, ohne zu befürchten, manieriert oder allgemein zu werden. Die nur werden manieriert, die sich mit einigen allgemeinen Erfahrungen begnügen und diese auszubeuten suchen, ohne in der Natur weiter zu streben.

3. Juli 66.

Im allgemeinen sei die Kunst auf einer besseren, selbständigeren Stufe, als früher, und es sei nicht zu befürchten, dafs sie wieder in Manierismus zurückfalle. Wir haben doch viele Künstler, die selbständig streben

und forschen und die Natur zu erforschen suchen, ohne sie direkt kopieren zu wollen.

Böcklin glaubt, daſs die Alten so die Natur studiert hätten und bezweifelt, daſs Phidias je zu seinen Schöpfungen direkte Natur genommen habe.

Bei meinem Bilde fand er die beiden Falten, die im Gewand der Prinzessin zum Knie gehen, zu hemmend für das Auge, er wünscht sie abwechselnder.

4. Juli 66.

Indem ich der Prinzessin ein gelb und graues Changeantkleid malte, machte ich das Gelb immer zu stark und teilte zuviel davon den benachbarten Tönen mit. Die Halbtöne könnten ganz kalt sein und die Lichter warm, wie es ja auch Stoffe giebt, die im Licht warm bronzefarben und im Halbton kalt graublau sind. Der Lorbeer dürfe nichts Farbiggrünes haben, da er gegen die helle Luft stehe. Wäre es immergrüne Eiche, so dürfte der Busch nicht einmal mit Grün, sondern nur mit Grau gemalt werden.

7. Juli 66.

Böcklin veranlaſste mich zu der glücklichen Aenderung, bei der stehenden Figur den schwarzen Schleier fortzulassen, der den Kopf stets zu alt erscheinen lieſs und verhinderte, daſs die Gestalt absichtslos und dadurch jungfräulich erschien. Zudem kam gegen dieses Schwarz nie das Baumdunkel zur Geltung und dagegen auch umgekehrt nie das Schwarz des Schleiers. Daſs die Schwingung der

Falten sich noch einmal wiederholte, erschien gesucht. Jetzt ist die Gestalt dadurch harmloser, schlichter, jungfräulicher geworden, und der ziemlich grau gemalte Lorbeerbusch erscheint nun grün genug, was ein blaues Band im Haar noch steigert.

9. Juli 66.

Böcklin veranlafste mich zu weiteren glücklichen Aenderungen. Er riet mir, die Luft heller zu malen und durch Weifs und Blau das Bleierne derselben aufzuheben. Er selbst versuchte mehrmals, mir Blau in die Luft zu setzen, es schien aber fast, als ob Blau nicht in dieses Bild gehöre. Es war stets unleidlich und schien zu bunt. Die Luft bildete stets eine schiefe Form, die durch nichts aufgehoben werden konnte. Ich hatte bereits versucht, die Bank heller zu machen, was den Uebelstand aber nicht verbesserte. Jetzt, da ich auf Böcklins Rat den Himmel in breiterer Fläche wiederholte und den Baum leichter und durchsichtiger machte, erschien der Himmel nicht mehr zerstückt und schief, sondern als ein Ganzes.

Als Böcklin mir darauf die Lorbeermasse (mit Stamm), die hinter der lorbeerhaltenden Hand sich befindet, ganz tief, als dunkelstes dieser Bildhälfte malte (was besonders der schwarze Schleier immer verhindert hatte), trat die Figur wirkungsvoll und plastisch hervor; auch der Baum stand natürlich da, und die Büste setzte sich (im Gegensatz zum weiblichen Kopf) dunkel vom Himmel ab. Kurz; alles schien mir zur sprechender Wirkung gelangt. Böcklin meinte, wenn mein Bild nun in einer Ausstellung auch

neben noch so effektvollen Bildern hinge, es würde nie tot gemacht, da sein Effekt klar, verständlich und einfach sei.

Die linke Hand der Stehenden liefs ich darauf sich dunkel vom Himmel (Luftdurchblicke im Baum) abheben, wodurch die lange Lichtlinie des Arms aufgehoben wurde, und das Fleisch dadurch, dafs es nun auch dunkel gegen die Luft trat, eine weiche, dämmerige Erscheinung bekam. Wenn jetzt auch das Fleisch einen erdigen Ton hätte, gegen solche Gegensätze wie der schwarze Lorbeer und die weifse Luft würde es doch stets fleischig erscheinen. Das hat Tizian recht verstanden. Das Fleisch der nackten himmlischen Liebe hat gewifs (allein genommen) einen schweren erdigen oder branstigen Ton; durch das helle Luftlicht aber und den dunklen Lorbeer, durch das stark rote Gewand, durch die weifsen Häuser mit scharfen Formen etc. wird das Fleisch dennoch wieder mild gemacht.

Ich mufste bewundern, mit welcher Schärfe Böcklin denkt und mit welcher Sicherheit er fast stets im Urteil und in Aenderungen das Richtige zu treffen weifs. Er wiederholte, man müsse sich nur immer Rechenschaft geben: Warum wirkt etwas schlecht, und warum würde die Aenderung schön wirken? Und wenn einem scheint, es wäre vorteilhaft, dieses oder jenes in die Bildstimmung hineinzumalen, so müsse man sich wieder stets die Frage aufwerfen: Ist es auch nicht blos eine Grille? ist es eine Notwendigkeit, dafs dieses im Bilde sei? Beim Komponieren müsse man nie vom male-

rischen Effekt ausgehen, sondern stets von der Sache selbst und darauf achten, dafs diese zur klaren naturgemässen Erscheinung komme. Beim Versemachen (Dichten vielmehr) würde man gewifs nicht vom Aeusserlichen, dem Versfufs und dgl. ausgehen, sondern zusehen, ob dieser zur Idee pafst oder nicht.

13. Juli 66.

Ich habe heute das rote Kleid gemalt. An der Bank mufsten sich senkrechte Falten bilden, wodurch die Länge des unteren Umrisses, die immer störend war, gemildert wurde und das Sitzen mehr Halt bekam. Das rechte Bein mufste etwas schräg nach hinten gestellt erscheinen, was dadurch bewirkt wurde, dafs die Falten frei davor herunterfielen. Das weifse Gewand mit senkrechten Falten konnte oder mufste vielmehr jetzt fortfallen, da ich die senkrechten jetzt im Obergewand hatte.

15. Juli 66.

Ich hatte bei der fernen Baumgruppe neben dem Palast zu sehr die kreuzenden Stämme sehen lassen. Böcklin fand den krummen Baum zwar leidlich gelungen, meinte aber, im Ganzen sei die Gruppe zu pathetisch. Wenn ich die mittlere Masse mehr vereinigen würde und nur den rechten Baum leicht liefse, so würde die ganze Gruppe einfacher und melancholischer wirken. Der langgestreckte Mittelpunkt, der immer zu lang und langweilig erschien, würde dadurch in ein angenehmes Verhältnis gebracht, dafs das Gebirge rechts von der Figur zum nahen Hügel

wurde, und so nun nicht mehr die Ausdehnung in die Breite, sondern die in die Tiefe eine Rolle spielte. Da die Pinien im Verhältnis zum Hause zu klein waren, malte ich auf Böcklins Rat anstatt ihrer einen Lorbeerhain.

16. Juli 66.

Als ich fürchtete, den fernen Mittelgrund zu kleinlich gemalt zu haben, meinte Böcklin, das schade nicht, denn dagegen wirke der Vordergrund groſs.

17. Juli 66.

Ich hatte nach dem Modell in mein Bild gemalt, wobei die Behandlung mir zu fest geworden war, indem ich einen dunkleren Grund mit pastoser Farbe gemalt hatte. Wenn man den zu malenden Teil in solchem Falle aber mit etwas Terra di Siena oder gebrannter oder ungebrannter grüner Erde überziehen würde, so könnte man mit ganz leichtem Hineinspielen heller Farbe allmählich vom hellsten Licht aus die Form schon berichtigen und würde den durchgehenden Lokalton und das Lüstre der Farbe bewahren, indem die Uebergangstöne oder Halbtöne nie schwer grau werden, sondern sich immer etwas mit der Farbe des Ueberzugs brechen.

Wenn man sich beim Malen mit einer Sache vergeblich quält (weder die richtige Form finden, noch sich des Zweckes oder Nutzens bewusst werden kann), so gehört sie gewiss nicht in das Bild hinein.

24. Juli 66.

Nach Böcklins Anleitung hatte ich den Kopf der Sitzenden übermalt und begann nun ganz vorsichtig vom hellsten Licht in die Schatten hinein transparent mit Weifs zu modellieren und dabei nur an die Form zu denken. Man achte darauf, dafs das Fleisch immer eine gute Qualität behält, d. h. dafs die grünlich-bräunlichen Lasurtöne transparent über grauer Untermalung stehen und das dichtere Weifs flüssig vom Licht hineingeführt wird, ohne die Schatten damit zu trüben.

2. August 66.

Böcklin riet mir, sobald als möglich nach Neapel zu gehen, da die pompejanischen Bilder einen solchen Einfluſs auf mich ausüben würden, dafs ich später ganz andere Studien machen würde. Er bereue es, nicht früher hingekommen zu sein.

Jetzt möchte ich mein Bild bei Seite stellen und einen Studienkopf malen. Es wäre aber Unsinn, einen Studienkopf nur als Naturkopie zu malen wie Akademiker (oder die früheren Naturalisten). Ich möchte mich stets bemühen, aus Studienköpfen gleich Bilder zu machen.

4. August 66.

Ich beschloss, einen Studienkopf der Michelina zu malen, und habe mir auf Böcklins Rat dazu die Leinwand mit grüner Erde grundiert.

An dem Bilde der Leonoren malte ich noch Einiges.

Böcklin überzeugte mich aber schliefslich, dafs die Lokalität des Bildes zu Anbeginn nicht genügend durchdacht gewesen und dafs jetzt schwer etwas daraus zu machen sei. So habe ich denn das Bild lieber ganz aufgesteckt, zumal auch durch das viele Probieren und Aendern die Oberfläche sehr uneben geworden war.

Die zum Studienkopf grundierte Bildfläche veranlafste er mich, noch einmal mit grüner Erde zu übergehen, wodurch der Grund schon viel gleichmässiger wurde. Das Verteilen der Farbe bewirkte ich durch Schlagen mit dem Ballen der Hand. Je öfter ich darüber ginge, desto gleichmäfsiger würde die Grundierung; da grüne Erde wenig dunkler als der Grund sei, und da dieser immer als lasierter Ton wirke, brauche ich nicht zu befürchten, dafs er je zu glatt aussehen würde.

Auf solch mühsam vorbereiteten Grund malt man von vornherein gleich viel aufmerksamer und vorsichtiger. Man müsse alles, was man male, stets zum Grund stimmen, d. h. auf meinem Grund müsse ich das Fleisch so lange stimmen, bis es mir den Eindruck des Fleischtons meines Modelles mache.

Tintoretto habe auf einem dunkelroten Grund meist lasierend gemalt und nur die Lichter sehr fett aufgetragen, daher sind jene Lasuren schwarz geworden, diese grell und unvermittelt stehen geblieben.

Wenn man auf eine plastisch runde Wirkung ausgeht, ist dunkler oder wenigstens grauer Grund unentbehrlich.

8. August 66.

Auf Böcklins Rat versuchte ich für das Porträt, das ich nach Michelina malen wollte, eine skizzierte Anordnung zu entwerfen. Er bemerkte dazu:

Man dürfe nur eine solche Stellung malen, die sich im Bilde selbst erkläre, nicht Aufstützungen oder dergleichen, deren Erklärung ausserhalb des Bildes liege.

Nicht einmal das Sitzen würde sich im Brustbilde erklären. Keine Verschiebung der Schulter — nur perspektivische. Die Haltung mufs einen einfach klaren Schwung haben. Keine gebrochene Mittellinie.

Als ich zu meinem Entwurf bemerkte, ich hätte sie halbentkleidet, vielleicht vor dem Bade sinnend vor sich hinsehend gedacht, antwortete Böcklin: Der Maler soll sich nichts dabei denken, sondern nur seinem malerischen Eindruck nachgehen. Dieses Sich-dabei-denken hätten die Kunstgelehrten aufgebracht.

Auch solle ich beim Beginn nicht an Farbe, sondern nur an Lichtwirkung denken.

12. August 66.

Böcklin notierte für mich nachstehende Bemerkungen und Folgerungen. Es sind Erfahrungen und Beobachtungen, die er vor Skulpturen, Bildern und in der Natur gemacht, indem er sich immer fragte, woher kommt es, dafs diese Sache mir solchen Eindruck macht:

Das Niedliche kann nicht grosse Massen haben, sonst hört es auf, niedlich zu sein. Grosse Massen sind ernst. — Ein lächelndes Gesicht wirkt unharmonisch zu grofser

einfach gehaltener Büste. — Zu grofser Erscheinung gehört ernsthafter Ausdruck. Ernster Eindruck durch kleine Massen zerstörbar.

Grofse Büste und lächelndes Gesicht wirkt widersprechend und gemein. Zu bacchantischem Ausdruck gehört übermässige Fröhlichkeit, leidenschaftliche Bewegung, flatterndes Gewand etc. Vereint man diesen Ausdruck aber mit einer gemessenen Haltung, so wird er gemein.

In meinem Bilde findet Böcklin in den grofsen Faltenlinien und in der einfach gedachten Gewandung etwas Widersprechendes mit dem lächelnden Gesichtsausdruck. Ebenso in dem dunklen Kleid der anderen und in ihrer Heiterkeit. Die Stimmung, das Bekränzen eines Dichters, müsse etwas feierlich Ernstes haben.

Auf meinen Einwurf, sein Bild habe doch so viele klein detaillierte Sachen und wirke dennoch ernst, antwortete Böcklin: Ein Kopf könne tausend kleine Löckchen haben und dennoch ernst wirken. Solche kleinen Formen stören durchaus nicht, wenn sie nur zu einer Masse zusammengehalten sind. So habe er ja auch in seinem Petrarca trotz des Reichtums der Pflanzen stets die Massen bewahrt und die weifse Luft, das Dunkel in der Mitte, den einfach rot gekleideten Dichter, die Wiesenfläche, das Laubwerk und die Fläche der Felswand stets gesondert gehalten.

Bei den »beiden Leonoren« sei mein gröfster Fehler gewesen, dafs ich das Ensemble nicht gleichmäfsig entwickelt und die Ferne früher und mehr ausgeführt habe,

als die Figuren, die eigentlich immer hätten voraus sein müssen.

12. August 66.

Auf Böcklins Veranlassung begann ich eine neue Bildskizze zu den »Leonoren«. Auf einem Grundton von gebrannter Umbra und Weifs (mit etwas Schwarz) bildete ich sie aus dem nassen Grund mit Weifs (das Licht) und gebrannter Umbra und etwas Schwarz (die Schatten) heraus.

14. August 66.

Das Porträt Michelinas begann ich so:

Erst die Umrisse und Tiefen mit dünnem, durchscheinendem Schwarz. Dann das Licht: Weifs und etwas gebrannte grüne Erde (Weifs allein wirkte zu blau), nach und nach, immer mehr das Licht verstärkend in den Schatten überführend. Die Einzelzeichnung ist dabei noch nicht zu berücksichtigen, man suche vielmehr das Ganze wie ein Bildhauer zu körperhafter Erscheinung heraus zu modellieren. So hätten auch Rembrandt und Van Dyck begonnen. In der Münchener Pinakothek seien von letzterem so untermalte Portraits. Auch in Schleifsheim, ebenso in der Galerie Doria der angefangene Velasquez (nach Böcklin ein Van Dyck). Das gleiche Prinzip sieht man in pompejanischen Bildern.

Mag nun der Grund rot, blau, schwarz, gelb oder grau sein, immer ist damit begonnen, das Bild in schwachen Farben in Beziehung zum Grund zur Erscheinung zu bringen, was Böcklin auch für das allein Richtige hält.

So dürfe ich bei Michelinas Porträt auch nicht daran denken, die Farbe, wie sie da ist, nachzuahmen, ich müsse nur darauf ausgehen, auf meinem dunkelgrünen Grund eine ähnliche Erscheinung herauszubilden. Auch die Helligkeit des Modells ginge mich nichts an. Ich möge nur darauf sehen, auf meinem Grund das Vorbild zur plastischen Erscheinung zu bringen.

16. August 66.

Böcklin riet mir, den Kopf zu schmücken, auf daſs er nicht zu bäurisch aussehe. Als ich zu äuſsern wagte, daſs ich fürchte, die einfache Wirkung zu zerstören, stand Böcklin etwas ärgerlich auf und meinte, das sei Ansichtssache und ich müſste erst Verschiedenes durchgemacht haben, um verstehen zu können, in wie weit ein Schmuck, in künstlerischem Sinne angeordnet, den Ausdruck und die Wirkung eines Kopfes heben könne.

SCHICKS BILD DER MICHELINA

Am Abend »beim Alessandro«, wohin ich mit seiner Familie zum Abendessen ging, machte mich Böcklin darauf aufmerksam, wie umgebende Formen dazu beitragen können, ein Gesicht weich und angenehm wirken zu lassen. Seine Frau trug eine weiſse Blouse mit schwarzen Sammetbändern durchzogen, die in harten eckigen Formen auf dem Weiſs standen. Auf solchen Gegensätzen beruht die geheimnisvolle Wirkung des Helldunkels. Ich meinte, solche Formen zögen aber den Blick mehr auf sich, als andere Formen, selbst als das Gesicht. Böcklin: Das sollen sie auch. Der Blick wird aber auf derlei uninteressanten Sachen nur einen Augenblick ruhen und dann mit gröſserem Wohlgefallen auf die Gesichtsformen übergehen. Je härter andre Formen daneben stehen, je plastischer und wirksamer könne man die Fleischformen herausbilden. Man könne neben eine Figur schneidig ein Fenster mit heller Luft draufsen malen; das Auge wird nur einen flüchtigen Blick darauf werfen und lieber auf der nebenstehenden Figur weilen.

In obigem Kleide, sagte Böcklin, hätte er seine Frau als Muse in jenem Bilde gemalt, das der Basler Kunstverein von der Münchener Ausstellung kaufte. Sie hält einen Kranz in der Hand.

Bei meiner Skizze zum zweiten Leonorenbilde wollte ich die Idee der »Leonoren« ganz aufgeben und die Figuren antik halten. Böcklin meinte, lieber modern, denn die Eindrücke hätte ich unmittelbar, die Eindrücke des Altertums aber nur mittelbar durch Statuen und Bilder.

Zu meinem Michelinen-Kopf probierte ich den hellen Atlasstoff, der mir gut zu stimmen schien. Böcklin nannte

dies ebenfalls eine unvollständige Harmonie und sagte, es gefiele mir, weil es eben als starke Farbe den Grund und das Fleisch dämmerig grau mache. In der Beziehung wirke auch jede andere Farbe harmonisch, z. B. Michelinens blaugrüner Schleier, besser schon ihre blauviolette Jacke. Ich wählte darauf dunkelvioletten Sammet, der auch Böcklin sehr gefiel.

19. August 66.

Ich hatte Michelinen violette Tragbänder zum dunkelroten Mieder gemalt, die aber gegen den Grund nicht genug sprachen. Das Hellrot, mit dem ich sie nachher malte, sprach mehr, doch Böcklin tadelt, dafs ich schon reine Farben in das Bild brächte, welches sich doch immer noch fast in Grau bewege. Auch dazu wäre es noch zu früh, in eine Sternborte oder dergleichen einzugehen. Ausserdem dürfe der Blick nur auf der Hand und dem Gesicht ruhen und dürfe von anderen Sachen nicht gefesselt werden. Besonders müsse es aber zwischen Hand und Kopf recht einfach sein. Ich liefs drauf die Tragbänder ganz fort, da gefiel es Böcklin noch besser. Eine Goldschnur im Haar wiederholte zu sehr das Linienhafte der Kleidung. Ein Kranz schien ihm ganz unpassend. Vor allen Dingen riet mir Böcklin, die hinteren Haarpartien (unter den Ohren) fortzulassen, da sie zu sehr gleiche Gröfse mit der Nase hätten. Denn wenn etwas gleich Grofses neben den Gesichtsteilen steht, mifst man diese damit.

Böcklin wiederholte, was er schon mehrmals gesagt, dafs man den Geschmack für das Schmücken bilden müsse.

Nicht der Reichtum des Schmuckes liefse seine Frau vornehm erscheinen, sondern die geschmackvolle Wahl. Eine Schustersfrau würde, wenn sie z. B. eine kleine dicke Person ist, sich vielleicht mit einer kolossalen Broche schmücken, in der Meinung, ihren grofsen Kopf dadurch klein erscheinen zu lassen; umgekehrt aber erscheint sie selbst dadurch nur kürzer und ihr Kopf nur gröfser. Wenn man zu einem grofsen Kopf eine grofse Broche, Rose oder dergleichen bringt, so mifst der Beschauer die Gesichtsteile damit und mufs sich dann erst gerade sagen: Ist das eine grofse Nase, ein langer Mund! Eine geschmackvolle feine Frau wird aber allen grofsen Schmuck in der Nähe des Gesichts vermeiden, sich vielleicht an die Achsel Bänder heften und suchen zu ihrem grofsen Kopf auch ihre Büste grofs und einfach erscheinen zu lassen. Mein Porträt wirke trotz der feinen Stoffe doch bäurisch. Zwecklosigkeit im Putz wirke immer bäurisch! Bei feineren Menschen, sowie bei einem künstlerischen Porträt mufs das Geringste zum Heben des Ganzen beabsichtigt und notwendig sein.

21. August 66.

Böcklin sprach darüber, wie ich Michelinas Kopf zu behandeln hätte.

So, wie man vom Licht an mit dicker Farbe, allmählich schwächer werdend, in den Schatten hineinmodelliert — so müsse man hernach umgekehrt mit dem warmen, bräunlich (lasierten) Schattenton, allmählich schwächer werdend, bis ins Licht hinein modellieren und dann an Stellen, wo es nötig ist, mit Lokalfarben hineingehen.

Eine Farbe ist ja nur relativ falsch oder zu warm oder zu kalt. (Mein Kopf hatte durch das warme Darüberlasieren ein lederfarbenes Aussehen bekommen.) Wenn ich in die Umgebung der Augen ein volleres Gelbbraun (gebrannte grüne Erde) brächte, so würde die Wange wieder kalt rosagrauer erscheinen; dann müsse ich in die Augenlider etwas Rot (caput mortuum) bringen und hätte dann (in den Backen) immer noch Farbenmittel, das Bild weiter zu bringen. Man könne einen Kopf auch mit schwächeren Farbenmitteln fertig machen, nur müssten die Verhältnisse von Wärme des Schattens und Kälte des Lichts, die Verhältnisse der verschiedenen Schatten und Lichter sowie die Unterschiede der Lokalfarben beobachtet sein. Wir malen ja immer nur relativ zu den anderen Sachen im Bilde, und setzen wir z. B. die Unterschiede der Natur von 1—100 und unsere Farbenmittel von 4—60, so können wir uns eben so gut auch von 45—55 wie von 40—50 oder von 50—60 bewegen.

22. August 66.

Böcklin meinte beim Kopf der Michelina: Diese Art zu malen sei die allein richtige. Der Correggio in der Galerie Borghese (die Danae) sei ebenfalls in der Weise gemalt, indem Correggio auf einem neutralen Grund mit möglichst schwachen Farben- und Lichtunterschieden begonnen und sie nach und nach verstärkt hätte. Um den oberen Teil weich erscheinen zu lassen, bringt er an dem Bett jenen tiefschwarzen oder dunkel-

grünen, langen Streifen an, den er mit grofser Energie quer durch das Bild geführt hat.

Durch diese Malweise hat das Bild trotz der positiven Dunkelheit der Farben ein so bewunderungswürdiges Licht, welches heller gemalte Bilder totmacht. — Bei den späteren Malern: Caravaggio, Ribera, Caracci und anderen ginge diese Malweise ganz verloren. Daher die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit des Tons, der diese älteren Bilder der guten Zeit auszeichne.

Unsere Farben sind so himmelweit verschieden von Licht und Farbe der Gegenstände der Natur und so dürftig gegen die Erscheinung dieser letzteren, dafs wir von vorn herein auf eine direkte Nachahmung verzichten müssen und nur daran denken können, im Bilde die Beziehungen der Lichter, Schatten und Farben zu einander in sehr gemäfsigter Weise wiederzugeben. In komplizierten Bildern wird man den Grund nicht immer bewahren können, aber auch da gilt die Regel, aus gemäfsigten, neutralen Tönen in Licht und Farbe vorzuschreiten.

Wenn z. B. im Bilde eine Figur dunkel auf hell, die andere umgekehrt steht (wie meine Leonoren), so wird vielleicht der Teint der Figuren (die in gleicher Beleuchtung stehen) die Farbe sein, nach der man die Farben von Hintergrund und Umgebung balanciert.

23. August 66.

Bei meiner Leonorenskizze sollte ich darauf achten, dafs ich sie nicht durch Vielfarbigkeit süfs mache. So sind z. B. rote Fingerspitzen, Knöchel, Wangen etc. von

dem übrigen Fleisch so wenig unterschieden, daſs man eine Spur dieser Farbe nur beim letzten Fertigmachen, und auch dann nur, wenn es notwendig erscheint, einführen darf. Denn verglichen mit anderen Gegenständen der Natur sind diese Unterschiede zu gering.

Schwarze Achselbänder auf dem Mieder Michelinas wirkten sehr gut (scharf, mit reinem Schwarz) und machten die Modellation des Fleisches wieder sanft. — Riedel und andere würden in dem Fall lehren, die Achselbänder müsse man grau machen, denn sie seien von dem Weiſs der Blouse überstrahlt. Das Weiſs wirkt aber im Bilde in demselben Maſse überstrahlend, denn die Farbenunterschiede solcher Kleiderstoffe haben wir auch auf unsrer Palette. Etwas anderes wäre es, wenn es sich nicht um helle Lokalfarben, sondern um Licht handle. Böcklin müsse in seinem Petrarca das Ueberstrahlen des hellen Himmels malen, da er den Unterschied dieses leuchtenden Himmels zu solcher Ferne nicht mit den Mitteln der Palette nachahmen könne.

30. August 66.

Von Michelinas Kopf sprechend, sagte Böcklin: Es wäre unmöglich, die Falten solchen Hemdes aus dem Kopf zu malen. Man müsse dazu schon Natur nehmen. Es würde einem kaum gelingen, drei Falten zu malen, die nicht einander ähnlich wären. Man brauche zum Vorbild aber nicht einmal ein Hemd zu nehmen; jeder kleingefältelte, feinleinene Stoff, z. B. ein Hemdärmel genüge dazu.

An der Leonoren-Skizze tadelte Böcklin, dafs die Sitzende zu teilnahmlos und bürgerlich wäre (wie eine Schneiderstochter). Als ich von Gruppierung der Lichter sprach, nannte Böcklin dies Unsinn und meinte, das müsse sich danach richten, wenn man den Blick des Beschauers lenken wolle. Lenkt ein Licht auf eine unwichtige Stelle ab, so ist es gewifs falsch angebracht.

Böcklin sagte, die Hand gehöre nicht zu dem Bilde Michelinas. Schmuck aber müsse mit gedacht werden. Wenn er ein Porträt zu malen hätte, so würde er zuerst fragen: Wie wollen Sie gemalt sein? und das Bild nach den gegebenen Bedingungen arrangieren. Wünscht die Person eine goldene Uhr oder Kette, so mufs solches von Anfang an hineinkomponiert sein; später könnte es die ganze Harmonie zerreifsen.

1868

ERFAHRUNGEN IN BASEL

Vorbemerkung.

Böcklin hatte trotz des Verkaufs einzelner Bilder in Rom fortwährend mit Not zu kämpfen, weshalb er im Sommer des Jahres 1866, da ihm die Verhältnisse in Basel günstiger schienen, sich entschloss, dahin überzusiedeln, und am 2. September mit seiner Familie von Rom abreiste.

Als Böcklin dann durch Jakob Burckardts Vermittlung die Ausschmückung des Treppenhauses im Baseler Museum übertragen bekam, forderte er Schick, der in Rom zurückgeblieben war, auf, ihm dabei zu helfen. Schick sagte zu und traf am 16. August 1868, einem Sonntag, in Basel ein, wo er bis zum 8. August 1869 blieb, — »obwohl die glänzenden Aussichten sich sowohl für Böcklin als auch für ihn nicht erfüllten«.

Er beginnt nun auch wieder seine Aufzeichnungen und führt sie während der ganzen Zeit sorgfältig fort.

17. August 68.

Der Maler darf sich durch Nichts zerstreuen, das nicht seine Kunst betrifft, und mufs ganz einseitig nur seinen Zwecken nachgehen und alle andern Interessen und Wissenschaften bei Seite lassen. Wo man geht und steht, möge man an seine Malerei (bezw. an sein Bild) denken, damit die Idee zur Ueberzeugung reife und dafs man gewifs werde, dafs sie nur so ausgedrückt werden könne, und damit die Vorstellung vom definitiven Aussehen des Bildes sowie sein Entwicklungsgang einem klar werde. Und alles, was man beobachtet, beobachte man möglichst auf den Zweck der Verwertung bei dem jeweiligen Bilde hin.

Es ist eine thörichte Verzagtheit, zu glauben,man sei weniger begabt, als andere. Künstlerischer Blick, Auffassungskraft, Produktionsvermögen — überhaupt künstlerische Befähigung — sind innere Organe, die ebenso einer Ausbildung fähig sind, wie jedes andere Organ, wie z. B. das Gedächtnis. Wenn man sich nach einer Seite hin schwach fühlt, so verwende man einmal ausschliefslich hierauf seine Denkkraft und suche sich möglichst viel zu üben.

Der Weg zur Vollkommenheit und zu jedem Fortschritt ist fortwährende Selbstkritik.

So richtig und wahr auch malerische Regeln sein mögen, — die Hauptsache sind sie nicht. Im Gegenteil, man

würde sehr irre gehen und manieriert werden, wenn man sich durch sie allein leiten liefse.

Beim Malen kommt alles auf scharfe Vorstellungskraft an. Man denke sich sowohl in die Gedanken der zu malenden Figuren als in ihre plastische Erscheinung hinein und lasse nie ihre Beziehung zum ganzen Bilde aus dem Auge, sowohl in Bezug auf Licht und Schatten und Farbe als in Bezug auf Richtung und Verhältnis der Form. (Man verbanne den Gedanken an Linienkomposition als etwas die wahre und plastische Entwicklung Hemmendes.)

Man male stets im Ganzen und forme die grofsen Massen (oder Körper) in ihrer Gesamterscheinung; man gehe nie auf Ausführung von einzelnen Teilen ein, sondern berichtige sie vorübergehend und nebenbei.

18. August 68.

Böcklin hat das Bild für Schack (nach der Illustration zum Schilleralbum, die er in München für Cotta gemalt) in der frühern Form verworfen und es neu angefangen: In einer Felsgrotte eine Quellnymphe, die mit den Blüten einer neben ihr aufkletternden Schlingpflanze spielt. Ein nackter Hirtenknabe oder Faun (das Ziegenfell über die Schulter) belauscht sie. Unter der Nymphe und über ihr Kindergenien mit Krügen: kleine Quellen. Ganz oben: Wiesenterrain über der Felswand mit vielen sprossenden Blumen und darauf viele tanzende Kindergestalten. Böcklin wollte der Idee einen sinnlichen Ausdruck geben, wie die Feuchtigkeit wirkt und schafft (etwa 8′ hoch und 4′ breit).

Ein anderes Bild (etwa 2′ breit und $1\frac{1}{2}$′ hoch) stellt den Odysseus dar, wie er auf der Insel der Kalypso sich heimsehnt und am Ufer weinend die Götter anruft[1]. Kahles Ufer, an das ein graublaues Meer Wellen treibt. Der Himmel traurig grau und melancholisch. Nur ganz fern am Horizont ein gelber schmaler sonniger Streifen, der in unendlicher Ferne eine kleine Insel zeigt.

Ein drittes Bild stellt die Geburt der Venus dar. Aus einfachem, wenig bewegtem Meere wird die jungfräuliche Göttin geboren. Das Wasser häuft sich rings von allen Seiten zu einer einzigen Welle an, aus der die mädchenhafte Gestalt mit träumerisch lächelndem Ausdruck emporschwebt, sich mit einem Schleier, der ihre Beine umschliefst, verhüllend, während zwei Amoretten in der Luft ihn ihr zu entreifsen suchen.

Böcklin hatte das Bild mit Kohle ganz leicht auf Gipsleinwand gezeichnet. Dann versuchte er es zu fixieren dadurch, dafs er über die Rückseite viel Wasser schwemmte. Das drang aber nicht durch, und da obendrein in dem Gipsgrund vielleicht auch zu wenig Leim war, fixierte es nicht. Als es trocken war, strich Böcklin von vorn Terpentin mit ein wenig Kopaivenbalsam darauf, was sogleich fixierte. Nachdem dies ein wenig angezogen hatte, fing Böcklin an, mit Weifs (und wenigem entsprechendem Farbezusatz) Kopf und Körper heraus zu modellieren, indem er zugleich dem Himmel und dem

[1] Spätere Darstellung desselben Gegenstandes im Baseler Museum. (A.d.H.)

Wasser einen ganz leichten fein blaugrauen (sehr lichten) Anhauch gab.

Für die zu malenden Fresken [im Sarasinschen Gartenhaus] hat Böcklin zwei Kohlezeichnungen gemacht (2' breit, 1 1/2' hoch.) Die eine: eine Villa mit Cypressen in Mittagssonne. Vorn unter Büschen die heilige Familie, der ein Engel eine Schale Wasser bringt: (Flucht nach Egypten.) Die andere: ein Felsenstädtchen (wie Formello): Vorn grofse Bäume und Christus und die zwei Jünger, die nach Emmaus gehen. Vorn rechts ein überrankter Ziehbrunnen. Diese Zeichnungen werden nun in ihren Hauptsachen auf Ellenpapier in Originalgröfse übertragen und dann auf die Mauer gepaust und vielleicht mit Kohle nachgezeichnet. Hiernach wird man dann beurteilen können, ob die kleine Zeichnung sich auch im Grofsen und zu den umgebenden Gegenständen gut macht. Dann gedenkt Böcklin jedes Bild, je nachdem es die Konturen der Gegenstände darin zulassen, in etwa vier Teile abzuteilen, von denen ein jeder die Arbeit eines Tages bilden soll.

Der erste Grund ist jetzt sehr rauh und porös auf die Mauer getragen, darauf kommt der etwa 1/4 oder 3/8 Zoll starke Kalkbewurf für die Malerei. Für diesen Bewurf hat Böcklin im Keller verschiedene Proben angestellt und dabei zu dem mit viel Sand versetzten Kalk reichlich schwarze Farbe mischen lassen, was aber dennoch ziemlich weifs auftrocknete. Indem er dem Grund so einen mattgrauen Ton geben liefs, ersparte er sich viel Arbeit, denn anstatt die Luft in gemischten blauen Tönen zu malen, was bei dem grofsen Umfang der Bilder sehr schwer ist,

kann er nun leicht mit Blau über den schon gebrochenen Grund lasieren und dann mit weifsem Kalk die Lichter aufsetzen. Man kann oder man mufs vielmehr dabei ziemlich hart und keck malen, da alles doch viel matter und stumpf weifslich auftrocknet.

Man kann nicht Fresko- mit Wasserglasmalerei verbinden, da das Wasserglas manche Farben (die Ocker z. B.) nicht zuläfst und zerstört. Auch mufs der Grund für Wasserglasmalerei aus viel Sandkörnern bestehen, durch die das Wasserglas dann einsickern und mit dem Grunde bis innen hineinverwachsen kann. Chromgelb ist bisher sehr verschrieen gewesen, soll jedoch nach Urteil aller Chemiker in Fresko sehr haltbar sein. Für Blau hat man nur Smalte und echten Ultramarin, der aber wegen seines teuern Preises nicht gebraucht werden kann.

Man soll nie Farben malen wollen, sondern nur die plastische Erscheinung eines Körpers und alles Farbige dann dazu stimmen. Wenn man z. B. eine helle Felswand vor blauer Luft malt, so denke man erst nur an die plastische Erscheinung des Felsens und gebe vorsichtig dann der Luft einen Anhauch von Farbe, bis sie im Verhältnis zum Felsen blau erscheint. Man soll überhaupt nur Verhältnisse malen.

Böcklin erzählte mir, dafs er hier erst, durch einen Apotheker, die Erfahrung gemacht, dafs Kopaivenbalsam gewöhnlich einen Zusatz von Oel enthält und darum so schwer auftrocknet. Jetzt, da er ihn rein erhält, hat er ihn auch mit viel besserem Erfolg angewendet.

19. August 68.

Böcklin sprach über antike Enkaustik, die von der neuern sogenannten Enkaustik (bei welcher mit Wachs und Terpentin [kalt] gemalt wird) himmelweit verschieden gewesen wäre. Man hätte noch genaue Nachrichten darüber, und im Neapolitanischen Museum würden noch einige von den eisernen Spateln aufbewahrt, mit denen man (in glühendem Zustande) die Wachsfarbe aus den Töpfchen holte und auf das Bild schmolz. Sie hatten verschiedene Formen je nach ihrer Bestimmung, und ein eiserner Kolben diente dazu, recht lange die Hitze festzuhalten, damit das dünne Maleisen nicht so schnell verkühlte. Der Handgriff war von Holz oder bewickelt.

Böcklin sagte, nicht aus Neugierde oder um nur zu experimentieren, habe er mit dieser Technik früher so viele Versuche angestellt, sondern weil man annehmen kann, dafs die Maler, welche so bewunderungswürdige Sachen geschaffen und dazu so viel gemalt hätten, auch im Besitz einer ganz ausgezeichneten leichten Technik gewesen sein müssen.

21. August 68.

Böcklin bedauerte, nicht in Colmar gewesen zu sein, bevor er sein Bild: Christus und Magdalene gemalt. Dort sei ein Bild ähnlichen Gegenstandes von dem Württemberger Maler Grünewald (Vorgänger Holbein's)[1], das wahrhaft ergreifend sei. Christus hänge am Kreuz,

[1] Matthias Grünewald aus Aschaffenburg, thätig zwischen 1510 und 1530 (A.d.H.)

im Tode zusammengesunken und geknickt. Das Haupt nach vorn schlaff herabhängend; die Hände aber mit steif ausgespreizten Fingern, wie es auch naturwahr sein muſs. Denn beim Hineinschlagen des Nagels wird sich allerdings wohl die Hand krumm und geschlossen ziehen, wie van Dyck u. a. gemalt haben; hängt der Körper aber (und besonders der tote Körper am Kreuz), so hört die einseitige Muskelzusammenziehung auf, und die Sehnen der durchbohrt hängenden Hand werden auf beiden Seiten gleich stark anziehen. Rechts[1] im Bilde ist die ohnmächtig zusammensinkende Maria, die in die Arme des Johannes fällt. Links Johannes der Täufer in stolzer Haltung, ernst herausschauend und auf den Gekreuzigten zeigend. Unterhalb des Kreuzes in höchster Aufregung, schluchzend, die zitternd gefalteten Hände zu Christus emporhebend, die knieende Magdalena; ihre Hände nicht in gewöhnlicher Weise gefaltet, sondern zitternd, krampfhaft gespreizt, was dem Beschauer als höchste Verzweiflung tiefen Eindruck macht. Diesen Ausdruck zeigt der Mund, über Stirn und Augen hat der Maler aber einen Schleier gedeckt, als lieſse sich der ungeheure Schmerz garnicht mehr ausdrücken. (Sie ist mäſsig in der Farbe, ich glaube graues Kleid und gelber [falber] Schleier.)

24. August 68.

Ueber Bereitung von echtem Ultramarin.

Lapis lazzuli wird gemahlen oder gerieben und dann, glaub' ich, mit Wachsseife unter Wasser geknetet; so färbt

[1] Vom Bilde aus gerechnet. (A.d.H.)

sich das Wasser blau, und es giebt einen Niederschlag di prima qualità (ganz tief). Setzt man das Kneten fort, so produziert man geringere Sorten. Die letzte ist Ultramarinasche, die aber immerhin noch teuer genug bezahlt wird. Für 4—5 Gulden hatte Böcklin etwa so viel bekommen, als ein Daumen Raum einnimmt (fein gerieben wie Mehlpulver).

Unechter Ultramarin (sagte der Droghiere) besteht zumeist aus Thonerde, der etwas Schwefel beigegeben ist, und ist in primitiver Bildung grün, woraus man durch Beimischung gewisser Chemikalien gelben oder blauen Ultramarin absondern kann.

25. August 68.

Material zum Fresko-Malen.

Weifs: Blanc de Troyes. (Böcklin meint jedoch, er wolle das Weifs im Bilde mit reinem Kalk malen, das sei auch kreideweifs und binde stärker.)

Gelb: Lichter Ocker, Chinesischer Ocker (noch feiner und reiner als der vorige). Cadmium hell.

Goldocker (vielleicht etwas zweifelhafte Farbe). Neapelgelb? Terra di Siena (gebrannt). (Die ungebrannte weniger zu empfehlen, auch selbst für Oelfarbe nicht, da sie anfangs leuchtend aussieht, bald aber ihre Brillanz verliert. Chromgelb ist nicht haltbar, wohl aber Chromrot und Chromgrün (hell).

Grün: Grüne Erde (hell und dunkel). Gebrannte Grüne Erde (hell und dunkel), Kobaltgrün.

Schwarz: Mineralschwarz und Rebenschwarz.

Braun: Cassler Erde, Umbra.

Rot: Englisch Rot, Morellensalz.

Blau: Smalte (möglichst fein gerieben, wie Mehl). Kobalt. (Ultramarin-Asche schon sehr teuer, noch mehr der echte Ultramarin [römischer], von dem das Lot etwa 29 Gulden kostet. Der nachgemachte Ultramarin hält nicht wegen der Beimischung von Schwefel, der durch den Kalk zerstört wird. Auch Berliner Blau und seine Nebenarten sind al fresco unhaltbar.) Auch Zinnober enthält Schwefel und ist darum zerstörbar.

Böcklin bedauerte, dafs brillante Farben wie Chromgelb, Zinnober, Anilinrot und -blau und das schöne Saturnrot nicht Stich hielten, und dafs er darum unterlassen müfste, einige hochleuchtende Punkte im Vordergrunde auf Blumen oder dergl. anzubringen, was dem ganzen übrigen Bilde Schmelz und Silberton geben würde.

Pinsel hat Böcklin 12—14 gekauft (helle Borstenpinsel) und sah darauf, dafs sie rund, nicht zu kurz und mit Bindfaden festgebunden waren. Wenn der Spagat das Wasser aufsaugt, schwillt er an und umschliefst die Borsten desto fester, während in den Pinseln mit Blechhülsen die Borsten nur mit Leim befestigt sind, der beim Gebrauch der Wasserfarben sich auflöst und die Haare entweichen läfst. Böcklin wählte etwa sechs: ein zwölftel Zoll dick und 2—2 1/2 Zoll lang, drei oder vier: ein achtel Zoll dick und 2 Zoll lang und schleppend zum Zeichnen der Einzelheiten. Die übrigen Pinsel von mittlerer Gröfse.

An Töpfen ist eine grofse Anzahl notwendig. Böcklin hat mehr als 30. Etwa 10—12 kleinere Töpfe braucht man für die reinen Farben (für Weifs einen grofsen). Die übrigen dienen zum Mischen und Ineinandergiefsen der Farben. Auferdem etwa 6 weifse Schalen, wenig kleiner und in der Form wie Lampenglocken. Bei der Farbenmenge, die gebraucht wird, kann man keine Palette anwenden. Böcklin sagt, man müsse sich darum beschränken, mit wenigen ganz einfachen Farben nur auf Haltung (Licht und Schatten) zu arbeiten und nachher, wenn man alles zusammen hat, in der Wirkung erst den farbigeren Sachen auch stärkere Farben geben.

26. August 68.

Mittwoch. Böcklin begann sein Fresko. Der Stukkateur trug zwei Schichten auf. Erst eine dickere mit viel Sand und dann eine feinere mit mehr Kalk, wie zu den vorher angestellten Proben bereitet worden war (mit Zumischung von Schwarz). Dann wurde mit feingeriebener schwarzer Farbe der Karton gepaust (Pausbeutel von Gaze; man mufs dabei fest den schwarzen Staub über die Konturen reiben, damit es durchkommt).

Als weifse Farbe nahm Böcklin Kalk, der kreideweifs auftrocknet. Weifse Farbe hätte dagegen den Nachteil, dafs sie nafs durchscheinender ist und gebrochener erscheint, nachher aber beim Trocknen zum schneidigen, unangenehm scharfen Weifs wird. Die Farben waren über Nacht mit Wasser begossen worden und waren am andern Morgen mit Leichtigkeit aufzulösen. Nur Umbra und be-

sonders Cassler Erde waren nicht aufgelöst und mufsten zerdrückt und noch einmal gerieben werden. Auch Ocker (hell) hatte noch zuweilen harte Körnchen.

Es ist übrigens zu bemerken, dafs fast den ganzen ersten Tag hindurch die Farben noch nicht gebunden sind und mit Wasser abzuwaschen wären. Das ist manchmal beim Malen unbequem; denn man mufs sich beim Darübermalen in Acht nehmen, dafs man mit dem Pinsel nicht die untere Farbe auflöst und fortnimmt. Die Verwandlung der Farbe geht erst nach etwa 12 Stunden an, also in der folgenden Nacht.

Böcklin mischte sich nun die Farben zur Luft. Erst das Licht (1) aus weifsem Kalk und Hell-Ocker. (Es sah in der Mischung zwar etwas zu gelb aus; doch meinte Böcklin, das trockne schon kreidig auf.) Dann einen Mittelton für die Dunstwolken aus 1 und etwas Grau und Blau (2), der noch etwas heller als der Grund war. Böcklin sagte, wenn man zu den Mischtönen schon gemischte und schon angewendete Farben benutzt, so läuft man nicht Gefahr, aus der Harmonie zu kommen. Endlich mischte Böcklin den blauen Luftton aus 2 und einem Zusatz von etwas Smalte und Mineralschwarz (3), der etwas dunkler als die graue Grundfarbe war. Dann begann er die Luft mit dem Mittelton, setzte die Lichter energisch auf und malte schliefslich die Stellen, wo man den blauen Himmel sah. Darauf malte er die Ferne, dann das Haus und ganz licht (weifs) das von der darüberstehenden Sonne beschienene glänzende Dach. Endlich die Cypressen, so dunkel als möglich (dunkelgraue Erde,

Umbra und Mineralschwarz und für die Tiefen noch mehr Schwarz, Cassler Erde und Morellensalz). Als ich die Befürchtung aussprach, dafs das Bild aufser Verhältnis auftrocknen würde und die Cypressen vielleicht dann zu schwarz erscheinen würden, sagte Böcklin, das beabsichtige er gerade; übrigens könne man nicht genug bei dieser Malerei auf Relief des Bildes hinarbeiten und Hell und Dunkel im Bilde nicht genug trennen, da es sonst gar zu leicht matt und fade auftrockne.

Die Pinsel stellte Böcklin früh morgens in Wasser, damit sie weich würden und durch das Anschwellen des Bindfadens desto fester schliefsen möchten. In der Nacht jedoch legte er sie heraus, damit sie nicht zu sehr aufweichen. (Der Holzstiel besonders würde im Wasser schlecht werden.)

Schon vor Beginn des Malens äufserte Böcklin, er wolle dieses Bild recht licht malen, aber dabei klar. Man braucht nicht zu fürchten, neblig, staubig oder trübe zu werden, wenn man nur die Farben recht trennt und auseinanderhält, sie wenig mischt und bis in die Ferne und bis in die Schatten hinein alles präzis ausführt. Präzision überhaupt verleiht jedem Bilde einen ganz besonderen Reiz.

Böcklin sprach von seinen früheren Versuchen: es gäbe kaum etwas Schöneres als Malerei in Leimfarben. Es liefse sich ein unglaubliches Licht und strahlendes Weifs erzielen und dabei auch wieder eine Brillanz und Tiefe der satten Farben wie in keiner andern Malart. Wenn man mit solchen Farben modelliert, staunt man über seine eigene Arbeit; denn was man an Modellation

erwartet hatte, wird bei weitem durch das erzielte Resultat überboten. Er wolle sich getrauen, jedes, aber auch jedes andere Bild damit tot zu machen. Doch habe diese Technik sehr grofse Schwierigkeiten. Man müsse all sein Können dabei zusammennehmen und aufs Schärfste und Klarste zu denken suchen; denn das Bild mufs in einem Zuge fertig gemalt werden. Es ginge nicht, dafs man, wie beim Oelmalen, auf einem Bilde fast ausschlafen könne. Man malt mit Farben mit Fischleim auf Leinwandgrund (der entweder roh ist oder Gipsgrund hat) und hält das Bild fortwährend von der Rückseite aus nafs. Ist es fertig und trocken, so überzieht man es mit einem Spiritusfirnis. Böcklin nahm gewöhnlich statt Fischleim Sandrog und Weihrauch, die (beide in Wasser löslich) nicht, wie jener animalische Stoff, durch das viele Anfeuchten dem Faulen ausgesetzt sind. Diese Malweise hatte er bei der Staffage des Schilfbildes des Grafen Zeppelin angewendet. Man müsse bei dieser Technik ganz klar darüber sein, was man will und welche Farben und Mittel man anwenden will, denn hat man einmal das Bewufstsein über das Stadium des Bildes und die angewendeten Farben verloren, so ist das Nachmischen und Korrigieren und Ansetzen der Farben sehr schwierig und kaum noch in sauberer Weise möglich. Doch hat Böcklin einmal ein Porträt damit gemalt, woran er 14 Tage gearbeitet: ein Beweifs, dafs diese Technik doch einen ziemlichen Grad von Ausführung zuläfst.

Sparmazeta (Walfischhirntalg), sehr durchsichtiger, fast wachsartiger Stoff, läfst sich durch Wärme schmelzen

und giebt dann einen sehr schönen, zarten, firnisartigen Ueberzug für Bilder. Beim Freskomalen (z. B. eines Kopfes oder Porträts) dürfe man nicht an den Konturen die frischen Ansätze machen lassen, sondern etwas darüber hinaus, damit man immer die zum Gegenstande gehörige Farbenharmonie und die Gegensätze dazu habe.

28. August 68.

Böcklin hat heute das Stück, welches er schon angetuscht hatte, wieder heruntergeschnitten, da es zu rauh und porös löcherig war, so dafs man nur mit grofser Schwierigkeit darauf malen konnte und dabei doch zu keiner Feinheit und Ausführung gelangte. Er versuchte an einem Stück, es eine Zeit lang mit dem Glasläufer (Farbenreibkolben) zu schlagen und glatt zu reiben, was sehr guten Erfolg hatte. Durch lang fortgesetztes Schlagen in dieser Weise, meinte Böcklin, könnte man eine Glätte und Festigkeit wie Marmor erzielen. Man mufs dabei den Grund recht nafs machen, damit er nicht am Glasläufer anbäckt. — Die in die Luft reichende Zeichnung hatte Böcklin mit kaltschwärzlich-grauem Ton vorgezeichnet, Vordergrund und Staffage dagegen begann er mit einem warm bräunlich-grauen Ton zu konturieren und anzutuschen.

29. August 68.

Sonnabend. Heute erst, also nach fast über 3 Tagen, fing das am Mittwoch gemalte Stück des Fresko an aufzutrocknen und wird hoffentlich nach 5 Tagen (am

Montag) trocken sein und die definitive Farbenerscheinung des Gemalten zeigen.

Das Durchpausen des durchlöcherten Kartons geht nicht gut, wenn man darüber reibt, besser jedoch, wenn man mit dem Puderbeutel senkrecht auf die Löcher klopft. Die dabei verbrauchte Farbe kann man aufsammeln, wenn man den unteren Rand des Kartons umknifft und in dieser Rinne den Puderstaub auffängt.

Es ist ganz erstaunlich, in wie grofsem Mafse die Freskofarben aufhellen. Die Luftlichter, die vorher schmutzig graugelb und dunkel waren, werden blendend hellweifs und haben kaum noch eine Ahnung von Gelb.

Wenn alles aufgetrocknet ist, will Böcklin das Bild mit Wasserfarbe, die mit dem Gelben von Ei und einigen Tropfen Oel gemischt ist, retouchieren.

31. August 68.

Montag. Böcklin meinte, die Zeichnung binde ihn und mache ihn befangen. Es sei viel besser, sich nach dem Material zu richten und die Formen entstehen zu lassen, wie sie durch Material und Zufall entstehen. Es wäre dazu genug, eine blofse Konturzeichnung zu haben, die einem mehr Freiheit läfst. Das zweite Fresko wolle er in gröfsern Mafsen anlegen und behandeln. Diesmal hatte er mitten aus dem bereits Gemalten ein Stück herausschneiden müssen, wodurch eine verzwickte Form entstand, welche ihn natürlich beim Malen überall hemmte und beschränkte. Der Busch mit seinen Blüten war aber dennoch sehr graziös und schön geworden, und Böcklin

äufserte sich wieder: wenn man sich ein kleines Stück vornimmt, könne man es desto weiter durchführen und bis zu schlagender Wahrheit bringen.

Er malte zuweilen über die älteren Teile des Bildes hinüber und hoffte, dafs es sich da, wo er statt Weiss Kalk unter die Farbe nehmen konnte, schon dadurch binden würde. Wo das nicht geschähe, oder kein Kalk hineingenommen werden könne, wolle er es später durch Ueberstreichen von Eigelb fixieren. Die Retouchen mit Eigelb zur Farbe verhalten sich wie Farben, die mit Leim versetzt sind, und schlagen stumpf ein, so dafs man sie vom Fresko nicht unterscheiden kann (ganz wie die Freskofarbe). Auch auf andern (Oel- oder Leimfarben-)Bildern schlägt die Eigelbfarbe ein, während Eiweifs als ein mattglänzender Firnis zuweilen gebraucht wird. Erst heute (nach 8 Tagen) trocknet das Fresko des ersten Tages vollkommen auf. Böcklin glaubt, dafs der Kalk am zweiten Tage noch die Farbe fixiert.

Die Bilder der Münchener Residenz, die für enkaustisch gelten, seien mit Wachs und Kopaivenbalsam gemalt (Genelli, Schwind etc.), aber sämtlich vergilbt.

5. September 68.

Donnerstag. Das erste Fresko (Cypressenlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Egypten) vollendet.

Am Abend sprach Böcklin mit Burckhardt viel über die Temperamalerei der Meister des Cinquecento und des folgenden Jahrhunderts. Böcklin sagte, er sei der

Gewifsheit, dafs das Bild der Danae von Correggio in Leimfarben gemalt sei. In Oelfarben könne man garnicht diese Tiefe, diese Leuchtkraft und dieses Geheimnis der Farbe erreichen. Da Bilder solcher Technik (in Leimfarben) sehr schnell gemalt werden müssen, so erklärt sich denn auch bei Correggio sehr leicht eine einfache Art der Modellierung. Das tiefe intensive Schwarz, das er auf die Bettstatt gestrichen, kann man in Oelfarben gar nicht erreichen. Nachher natürlich hätte das Bild noch einen Firnis erhalten, der diese Technik für Laien weniger erkennbar gemacht habe. Er, Böcklin, jedoch, der sich Jahre lang mit Versuchen in dieser Technik abgemüht habe, kenne ihre Eigentümlichkeiten und getraue sich, sie selbst unter jenem Firnis überall wiederzuerkennen.

Andere Bilder, die Böcklin auch als in Tempera begonnen und mit Oelfirnis überzogen ansieht, sind: Tizians himmlische und irdische Liebe und der predigende Johannes der Täufer von Paul Veronese in demselben Zimmer (des Palazzo Borghese), Rubens Amazonenschlacht und sein grofses Familienbild mit dem Hofnarren in München. Correggio habe viel in Fresko gemalt und daher auch für Leimmalerei sicherlich die gröfste Fertigkeit gehabt.

*

Morgen wird Böcklin die zweite Freskolandschaft beginnen. Er sagt, er hätte bis jetzt noch gar keine recht klare Idee über die Farbenstimmung und könnte sich nur vorstellen, dafs die hellen Häuser auf dem

Himmelston als warm hellgelb auf kalt grau stehen müfsten. Es käme beim Fresko mehr als beim Oelmalen überhaupt nur darauf an, dafs man über Licht und Schatten in allen Teilen ganz klar sei und darüber, ob etwas Warm gegen Kalt oder umgekehrt stehen müfste. Die feinen Nuancen könne man nicht berechnen, da man sie gar nicht so in der Gewalt hätte. Dasselbe gilt auch von den Oelbildern, überhaupt von jeder andern Technik. Das sei ihm heute recht klar geworden, als er den Maler Burckhardt (Tiermaler) besuchte. Er hatte eine Schneelandschaft mit zwei Rehen im Vordergrunde gemalt, von denen das eine verwundet stürzt. Fern der Rauch eines Schusses zwischen den Bäumen. Burckhardt klagte, er könne keine Wirkung in das Bild bringen und wüfste nicht, woran das läge. (Die Luft bildete nur eine ganz kleine obere Ecke im Bilde.) Böcklin bat sich Kreide aus und zog die Luft etwas herunter, und sogleich sah das Bild fertig und wirkungsvoll aus, und die Ausführung des Vordergrundes, die auch erst bedeutungslos schien, wurde nun hinreichend.

Böcklin meinte, es käme nun gar nicht weiter darauf an, ob Burckhardt die Luft warm, gelb oder kalt halte, genug, dafs er das Licht bewahre, sein Bild wird dann immer einen fertigen Eindruck machen. Die Farbe sei bei jeder Malart etwas Sekundäres; beginnt man mit ganz neutralen Tönen und führt die Farbe ein, wenn man die Licht- und Schattenwirkung erst klar hat, so werden die feinen Uebergänge und Mitteltöne sich von selbst machen. Durch das Suchen nach kleinen Tönchen und zu subtilen Abstimmungen verliere man in der Regel

die frische Wirkung und plastische Erscheinung des Bildes.

Böcklin sprach von der himmlischen und irdischen Liebe, die ganz entschieden auf Hell und Dunkel, und Warm und Kalt hin komponiert sei. Nur hätten sich viele Töne verändert: das Fleisch sei gelb geworden etc., und doch bleibe das Bild immer in Harmonie, behalte immer volle Wirkung.

Armenino spricht in seinem Werk viel von Leimmalerei. Er lebte zu Ende dieser Epoche und an der Grenze der neuen, der Oelmalerei. (Er erinnerte sich noch, Tintoretto als alten Mann gesehen zu haben.) Wenn auch die Kenntnis der Oelmalerei schon lange nach Italien gekommen war, so dauerte es gewifs noch lange Zeit, bis sie sich vollständig acclimatisierte, und ohne Zweifel dauerte die Leimmalerei noch lange neben der Oelmalerei fort. — Correggio hat gewifs noch viel in Leimfarben gemalt, denn es wäre sonst nicht zu begreifen, wie er, als er den Auftrag bekam, die Kuppel in Parma al fresco zu malen, dort gleich mit der ganzen Virtuosität eines routinierten Freskomalers auftreten konnte.

Cennini, sagt Böcklin, sei unter den Malbüchern das beste, doch kenne er die Oelmalerei noch nicht.

Das Buch enthält viel Humbug. So z. B.: man müsse beim Formen von Statuen di persone di riguardo den Gips mit Rosenöl tränken. Besonders toll sei das letzte Kapitel, das, wie Jakob Burckardt meint, gewifs ein anderer dem Cennini zum Spott angehängt habe.

Wenn man in Leimfarben malt und z. B. einen Kopf darzustellen hätte, so müsse man mit leichtem Antuschen der Schatten beginnen und von diesen aus in das Licht hineinmodellieren. Dann aber von dem Lichtton beginnen und zurück bis in den Schatten modellieren, bis endlich die Malerei Relief hat. Man müsse bei Leimmalerei ganz entschieden wissen, was man wolle, sonst werde es nichts; und immer nur auf starkes Relief des Bildes (d. h. Licht- und Schattenverteilung) hinarbeiten. Man könne nicht, wie bei der Oelmalerei, auf dem Bilde ausschlafen.

6. September 68.

Sonntag. Böcklin, der heute wieder draufsen bei seinen Fresko-Bildern war, indem er hoffte, er könne noch auf dem von gestern übrig gebliebenen unbemalten Stuck weitermalen, fand alles fixiert, selbst die Kohlenpunkte des Durchpausens. Als er dann mit dem Pinsel darüber wusch, nahm er zwar das krystallische Kalkhäutchen fort, aber mit ihm auch alle Glätte, und es entstand dadurch ein so rauher Grund, dafs er nicht darauf malen konnte und das betreffende Stück wieder wegschneiden mufste. (Liefse es sich nicht wieder glatt klopfen und dann darauf weiter malen?) Das Auftrocknen des ersten Bildes ist ganz unberechenbar vor sich gegangen. Die Luft, die Cypressen und andere Bäume kamen so, wie Böcklin es erwartet hatte. Die Schattenseite des Hauses aber zu hell, weil er in den Schatten viel mit Kalk gemischte Töne gebraucht hatte.

Die Wiese ist viel zu hell und weifslich geworden, weil Böcklin zu sehr auf den dunkelgrauen Grundton des Bildes gerechnet hatte, der nun viel weifslicher aufgetrocknet ist, als er geglaubt. So stehen jetzt die vorher hellgelbgrünen Flecke, wo der niedrige Rasen zwischen den höheren Pflanzen sichtbar war, als dunkelgrüne Flecke auf einem weifslichgrauen Grund u. s. w.

Böcklin meinte, es würde ihm viel mehr nützen, hätte er den Grund einfach grün gestrichen und die Ausschmückung den Temperaretouchen überlassen. An dem vorderen Grase sind auch viele Veränderungen vor sich gegangen. Die auf den grünen Mittelton des Grases aufgesetzten hellgrünen Striche sind gar nicht mehr zu sehen und bilden mit dem Mittelton eine unmodellierte Farbenfläche. Die tiefgrauen Mitteltöne (zu denen der Grundton benutzt wurde) sind ganz blafs aufgetrocknet, und die darauf gemalten hellgrünen Halme sind dunkler als der Grund; die blauen Blumen (Smalte und Morellensalz) dunkler als Chromgrün, ebenso die hellgelben Blumen (Goldocker) fast ebenso dunkel als das grüne Gras. (Hier könnte jedoch auch das Aufblassen des Grüns Grund dazu sein.) In dieser Beziehung äufserte Böcklin, die Ocker werden durch Flüssigkeiten (z. B. Oel oder Wasser etc.) wenig dunkler gemacht als sie im rohen Zustande sind, trocknen daher auch nicht so viel heller auf. Andere Farben dagegen erleiden in einem solchen Fall bedeutende Veränderungen.

Der Prozefs des Auftrocknens selbst spielt sich in folgender Weise ab: am andern Tage bemerkt

man, daſs über Nacht der Grundton und mehr noch die Farben etwas dunkler geworden sind. Dann gegen Abend des zweiten Tages werden die mit Weiſs gemischten und dick gemalten Lichter heller und halbtrocken. Am nächsten Tage sieht man schon einzelne hell aufgetrocknete Flecken und verschiedene trockene Stellen am Rand jenes vorgestrigen Kalkansatzes. Am 4. bis 5. Tage ist schon fast alles trocken. (Es war sehr warmes trockenes Wetter, und die Sonne schien den ganzen Tag über an die Rückseite der bemalten Wand.)

Böcklin bereute, auf einen grauen Grund gemalt zu haben, und will künftig nur auf einen ganz weiſsen Freskogrund malen; da würde man sich über das Auftrocknen nicht so täuschen. Bäume und dunklere Massen überlege er dann erst mit einer dünneren oder dickeren Lage Schwarz, je nach ihrer Dunkelheit, damit der Grund gedeckt werde und damit die Schatten dunkel bleiben. Und in dieser Weise hat Böcklin auch schon beim andern Bilde begonnen, Emmaus zu malen, und ist nun weniger auf Farbenspiel ausgegangen als vielmehr auf Relief und plastische Erscheinung.

Einen weiteren Uebelstand beim Freskomalen bilden die Ansätze; man muſs sehr Acht geben, daſs sie sich auch glatt vereinigen.

Man brauche beim Fresko nicht zu fürchten, zu dunkel und schwarz zu werden. Es giebt kein Fresko, das nicht lichtvoll wäre. Die Fresken von Rottmann haben diese bewunderte Tageshelle fast nur durch das Material erhalten, wenig durch sein Verdienst. Das kann man an

seinen griechischen Landschaften ermessen, die ziemlich gesaucet sind.

8. September 68.

Will man ein Bild recht hell malen, so ist es wohl nicht unpraktisch, auf weifsem Grund und in Beziehung zu diesem zu malen. Es ist aber unsinnig, durch Nebenhalten der Natur (etwa der beleuchteten Hand oder von Blumen etc.) die Erscheinung des Bildes hell zwingen zu wollen. Jedes Bild ist eine Harmonie in sich und ohne Beziehung der jeweiligen äufsern Natur. Man mufs im Bilde nur die relativen Farben-, Licht- und Schattengegensätze geben wollen, denn den direkten Vergleich mit der Natur hält das gröfste Kunstwerk nicht aus.

Wenn man z. B. Rosen malt, so soll man nicht eine Rose daneben halten und nun die Rosenfarbe nachahmen wollen, sondern sich nur den Bau und die plastische Erscheinung dieser Blüte ansehen und so lange stimmen, bis sie zu den andern Farben im Bilde eine rosenfarbene Erscheinung habe.

So hat Böcklin in dem Bilde Amaryllis die Rosen gemalt. Er weifs nicht, ob das die wirkliche Farbe ist und ob man sie mit einer daneben gehaltenen Rose vergleichen dürfe; vielleicht habe er sie nur mit Morellensalz gemalt, aber trotzdem wirken sie als Rosen. So auch die Rosen auf dem Bilde, welches er gegenwärtig für Schack male. — Amaryllis will Böcklin noch einmal malen in langem Querformat. Es sei ihm dabei Manches klar geworden, was er glaube, jetzt treffender darstellen zu können.

9. September 68.

Beim Gespräch mit Fritz Burckhardt: Das schönste Blau erziele man, wenn man Bremer Grün auf weifsen Grund (Papier?) streiche (was etwa wirkt wie das hellblaue Oxyd, fast rein Blau mit einem Stich ins Grün) und darüber Weifs mit ein wenig Krapprosa gemischt. Weifse Lasur allein würde etwas Trübes haben, das nur durch die leichte Beimischung von jenem Rosa gebrochen wird.

Fritz Burckhardt: Jede Farbe (Pigment) strahlt ein doppeltes Licht aus: 1) ein weifses Licht, das von den Glanzflächen der kleinen Kristalle ausgeht und 2) enes Licht, das die feinen kristallischen Atome durchstrahlt und durch diese Kristalle farbig zurückgeworfen wird.

Viele Farben geben optisch vereinigt ein ganz anderes Resultat als bei einfacher Mischung; so kann man aus Ultramarin und Chromgelb (durch Vereinigung der Lichtstrahlen oder der Farbbilder in durchsichtigem Spiegelglas) ein ganz indifferentes Grau herstellen, während es gemischt ein ziemlich starkes Grün erzeugen wird etc.

Spektrum heifst das Farbenbild, das in einem sonst dunklen Raum ein ganz schmaler, durch ein Prisma fallender Lichtstrahl auf einer weifsen Fläche erzeugt. Die Farben beginnen von Rot, gehen durch Orange, Gelb, Grün, Blau und endigen in Violett. Die Farben des Spektrums haben chemisches, physikalisches und rein optisches Verhalten. Chemisches durch ihre Einwirkung

z. B. auf Chlorsilber, welches von Violett, Blau, Grün und auch noch von Gelb am meisten verändert wird, von Rot am wenigsten. — Physikalisches durch die Wirkung der einzelnen Farben auf das Thermometer, das aufserhalb des Spektrums neben Rot die höchste Wärme des zerlegten Lichtes zeigt, neben Violett die geringste. Es müssen daneben noch für uns nicht wahrnehmbare Lichtstrahlen sein, die sich jedoch neben Violett auf einigen organischen Stoffen darstellen lassen. — Was das rein Optische anbelangt, so ist bekannt, dafs Gelb das anscheinend intensivste Licht hat. Es ist der schmalste Streifen, Violett bei weitem der breiteste. Was Intensität betrifft, so verliert gelb gefärbtes Glas am ehesten seine Farbenkraft, rot schon sehr wenig, violett aber fast gar nicht. (Wenn man z. B. das Glas im Dunkeln vor eine Flamme hält.)

Ich fragte nach dem Bilde, das Böcklin mit Wachsseife gemalt hatte. Böcklin sagte, es sei diese Malweise gar nicht zu empfehlen und biete keine Vorteile. Wachs mit Pottasche verbunden löst sich vollkommen in Wasser, setzt man Alkohol (oder Aether) dazu, so sondern sich dickere Fasern von einer milchigen Flüssigkeit, die ein Pariser Chemiker dargestellt hat und unter dem Namen Wachsmilch als mattglänzenden (noch etwas Wachs haltenden) Firnis verkauft. Das hatte Böcklin Anlafs zu diesem Versuch gegeben. (Er ging darauf nicht weiter ein, und ich verstand es so, als hätte er nach dem Malen durch Spiritus die Wachsflüssigkeit zu entfernen gewufst.) Uebrigens trocknete das Bild ganz hart auf.

Wenn man Papier mit Seifwasser oder mit Milch übergossen hat, so kann man nachher mit Wasserfarbe darauf malen, ohne dafs es Ränder gäbe. Ueberhaupt läfst sich die Farbe dann besser verteilen wegen der leichten Fettigkeit, die nicht sogleich ansaugen läfst.

Lawendelbüsche (röm. Campagna) sind dem Rosmarin ähnlich, jedoch kleinere Büsche; Blüten klein und violett. An der Via Flaminia soll noch eine kleinere Art Lawendel vorkommen, der in graugrünen Büschen von 1—1½' Durchmesser sich findet und von dichtem Wuchs ist. Geruch sehr stark (wie Lakritzen oder Kräuterkäse).

13. September 68.

Wenn man aus Deutschland oder der Schweiz zum zweiten Mal nach Italien zurückkommt, dann gehen einem erst die Augen auf, warum es dort so schön ist: die Ueppigkeit der Vegetation, die Schönheit der Bauformen, das Einzelstehen der Gruppen auf Haideflächen, dahinter eine senkrechte Felswand, eine Hochebene, die Mäfsigkeit des Grüns und die Fülle von grauen Tönen; das Oasenhafte der einzelnen Baumgruppen in wüster Fläche und die herrliche Felsbodenformation. Die römische Campagna übertreffe darin auch weitaus die Gegend von Neapel, und das empfindet fast jeder, der von Neapel durch die Campagna nach Rom zurückkehrt. Hier in der Schweiz findet sich blutwenig, das einen zum Malen anregt. Im Gebirge finden sich wohl

Stellen, wo die Situationen im Ganzen nicht übel sind, doch sie werden durch tausenderlei kleinliche Dinge, die sich malerisch gegenseitig stören, um ihre Wirkung gebracht. Zu viel und zu scharfes Grün in Terrain und Vegetation. Unruhige Felsenformationen, struppige Bäume, langweilige, unendliche Wiederholungen etc.

Projekt zu den Museums-Fresken.

Erster Treppenabsatz.

Als erstes Hauptbild entwarf Böcklin eine Allegorie: die schöpferische Natur darstellend. (Demeter oder dergl.) Sie steigt aus dem Wasser auf oder wird vielmehr von Tritonen auf einer Muschel emporgetragen. Sie ist halbbekleidet mit einem rosafarbenen Gewand und trägt in der Rechten die Erdkugel. In der Linken jedoch hält sie eine Fackel hoch. Oben Fries mit zwei Löwen. Böcklin meinte, er müsse durchaus an der Idee des Teppichs festhalten; denn nur dann habe er völlige Freiheit und brauche sich an die bestehende architektonische Einteilung nicht zu kehren. Darum hält er den Fries und den untern Teil ornamental und schliefst seitwärts ornamental behandelte Blattreihen an, mit roten Blumen dazwischen. Das schräge Feld zur Seite müsse ausser allem Zusammenhang mit dem Bilde sein und dulde nur runde oder senkrechte Formen; alle Horizontalen würden nur die Schiefheit der Wand noch mehr betonen. Aus demselben Grunde unterliefs Böcklin auch, das Feld durch herumlaufende Ornamentborten innen zu verzieren. Damit die weibliche Gestalt (2 Mtr. hoch) imposant und mächtig wirke, hat Böcklin die Tritonen vom untern Rande des Bildes ab

in die Mitte des Wassers gerückt. Und um dieses Zurückweichen zu verstärken, brachte er auf das nebenstehende schräge Feld etwas Vortretendes: ein Relief. (Die berühmtesten Männer der Wissenschaft und Kunst.)[1]

Auf den zweiten Treppenabsatz ist eine fruchtbringende Ceres, auf den dritten eine blumenspendende Flora (hoch über der daraufzu führenden Treppe) projektiert.

Ueber den drei Fenstern sind Landschaften projektiert, die zu den vier Elementen Bezug haben sollen: 1. Urweltliche Landschaft mit rasendem Sturm. 2. Seesturm. 3. Vulkan. Diese Bilder sollen nur auf Effekte gemalt werden, da es über den Fenstern dunkel ist.[2]

Kostenanschlag für das grofse Bild 3000 Francs, für das Ensemble der Wand das Doppelte.

*

Beim Antuschen des Entwurfs, den Böcklin zuerst mit Kohle gezeichnet hatte, fand er Schwierigkeiten in der Behandlung (obwohl er erst mit verdünnter Milch fixiert hatte), denn die Aquarellfarbe, anstatt zu haften, nahm die Kohle fort.

Im schrägen Feld erfordert die angenehme Wirkung, dafs das Medaillon etwas über der eigentlichen Mitte stehe. Zum Antuschen der architektonischen Durchschnitte gab mir Böcklin: Weifs, Rot und Graphit. Graphit verband sich aber nicht recht, sondern schwamm sowohl in der

[1] Nicht ausgeführt. (A.d.H.)

[2] An Stelle dieser Landschaften traten später die Köpfe: Medusa, Kritikus und Fratze. (A.d.H.)

Tasse obenauf, wie auch beim Aufstreichen auf die Zeichnung. Er ist von Gewicht zu leicht. Man mufs zu gleichmäfsigen Mischungen Farbstoffe von gleicher Schwere nehmen.

Ich hätte eine zu ungleichmäfsige Pinselführung. Beim Freskomalen und besonders beim Leimmalen, wo man immerfort improvisieren müsse, lerne man mit dem Pinsel umgehen.

*

Die Eifarbe (mit dem Gelben untermischt ohne das schleimige Weifse im Ei) trocknet viel langsamer als die mit blofsem Wasser aufgetragene Farbe, die beim Retouchieren auf Freskogrund augenblicklich trocken wurde. Ist die Eifarbe aber einmal trocken, so kann man sie mit Wasser nicht gut wieder fortnehmen, da das Eigelb mit dem Klebrigen zugleich Fettiges enthält, welche Eigenschaften durch das Zusetzen von einigen Tropfen Oel noch vermehrt werden. (Mit der Zeit wird die Farbe so steinhart wie alte Oelfarbe.)

Böcklin glaubt, das sei die Malerei der Pompejaner, und dafs bei einigen Bildern, z. B. den Centauren, Tänzerinnen, schwebenden Gruppen etc. die Farbe so pastos daraufsitze, käme daher, dafs sie mehrmals übereinander gemalt hätten, z. B. erst die Schatten und bis in das Licht hinein, dann das Licht energisch darauf und bis in die Schatten hineinverbreitet, darauf die Schatten wieder nachgeholt u. s. w., bis die Figuren plastisch waren. Da die Eifarbe eben langsam trocknet, d. h. höchstens in 1—2

Stunden, so gestattet sie eher als andere Leim- oder Harzfarben (jedoch immerhin sehr schnell) etwas naſs in naſs zu vollenden. Zu erinnern ist, daſs Ei sich in Spiritus zu einer in Wasser unlöslichen Substanz auflöst. Durch Zugieſsen von etwas Essig kann man Eigelb vorm Faulen bewahren.

Zu den Retouchen auf Fresko besonders ist die Eifarbe am leichtesten und schönsten lasierend zu gebrauchen. Heller zu malende Töne (also deckende Farben) sind schwer zu treffen, leichter, wenn man ebenfalls lasierend verfährt. Man muſs ziemlich viel Ei zusetzen, um sie haltbar zu machen, sonst kann man sie mit dem Finger auswischen. Setzt man viel Ei zu, so verändert sie sich beim Auftrocknen nur unmerklich, wird bei von Natur untransparenten Farben sogar manchmal dunkler. Das Glänzende der Oberfläche, glaubt Böcklin, verschwinde mit der Zeit. Jeder al fresco gemalte Strich sieht jedoch frischer und kühner aus als die al secco gemalten.

*

Böcklin äuſserte den Wunsch: nach etwa $3\frac{1}{2}$ Jahren, wenn sein Junge die Schulzeit hinter sich habe, wieder nach Italien überzusiedeln. In Italien entwickle man sich fortwährend und suche Probleme zu lösen, während man in Deutschland wohl auch vorwärts kommen könne, aber nur in einer beschränkten Weise. Man schaffe allerdings mehr, suche aber nur das früher Erworbene auszubeuten. In Rom ist das Arbeiten ein fortwährendes Kämpfen und Aufwärtsringen, und bei einem strebenden

Künstler bezeichnet dort fast jedes Werk eine neu erklommene Stufe.

Böcklin war bereits neun Jahre in Italien, als er zum erstenmal nach Neapel kam. Der Eindruck war so gewaltig, daſs er ganz aus der bisherigen Bahn getrieben wurde. Er bedaure sehr, daſs er darüber fast ein ganzes Jahr verloren hätte, bis er wieder mit sich ins Reine kam. Dann hatte er aber einen ganz neuen Weg eingeschlagen. Auch anno 1861, als er im Herbst wieder von Weimar nach Italien zurückkehrte, haben die neuen Eindrücke ihn wiederum völlig sich umändern gemacht. Und was diesmal auf ihn so groſse Wirkung machte, waren die Stanzen Rafaels, besonders das Bild des Heliodor. Es schien ihm klar, daſs es das Groſsdekorative in den Bildern ist, was selbst auf den Sinn des rohesten und ungebildetsten Menschen Eindruck macht; und das suchte er auch in seinen nachherigen Bildern mehr anzustreben.

Man müsse sich in Rom nur vor dem Fremdenhandel bewahren; lieſse man sich einmal damit ein, so sei man für die Kunst verloren.

*

Des Bild von Petrarca, das Böcklin in Rom schon beinahe vollendet und auf Butterpapier aufgerollt nach Basel heimgeschickt hatte, war bei der Ankunft gründlich verdorben, das angeklebte Papier war stellenweise so fest angeklebt, daſs Böcklin es garnicht wieder zu lösen vermochte und das Bild noch einmal malen muſste. Ich glaube, es ist im Besitz eines Herrn Merian in Basel. Die

Sappho hat ein Herr Sarasin in Basel. Das Porträt seiner Frau mit einem Lorbeerkranz in der Hand befindet sich ebenfalls in Basel, vom Kunstverein angekauft.

Als Böcklin (1859 oder 1860?) den Auftrag bekommen hatte, jene grofsen Bilder in Hannover für Herrn Wedekind in Leimfarben zu malen, hatte er noch garnichts in dieser Technik gemalt. Doch riskierte er es, und nachdem er sich vorher zu Haus durch verschiedene kleine Versuche über das Auftrocknen der Farben unterrichtet hatte, fing er kühn an. Es waren verschiedene Bilder. Zwei grofse Bilder von 24′ Länge (Leinwand im Ganzen ungrundiert; auf einigen Stellen, wo es ihm jedoch dienlich schien, grundierte er stellenweise), vier kleinere Bilder und verschiedene gemalte Pilaster, worauf Kandelaber mit Kränzen u. a. m. In vier Monaten hatte er die Dekoration des ganzen Saales vollendet.

Das Erste und das Schwierigste war das Malen der Luft. Er mischte und brauchte dazu $1^1/_2$ Eimer voll Farbe. Erst malte er von oben an den Luftton in seinen Abstufungen bis in die fernen Dunsttöne. Dann aufs Trockne die Wolken. Dabei passierte ihm, dafs der untere Teil der Luft nicht duftig genug war, er malte darum noch einmal über die betreffende Stelle, und da rifs die Farbe. Darauf wusch er es wieder herunter, löste den untern Rand des darüber befindlichen Tones auf und setzte die Lufttöne frisch hinein. Jedoch, als sie auftrockneten, hatte der Leim sich an der Begrenzung dieses ungemalten Stückes zu einer dunklen Linie zusammengezogen. Das

war eine schlimme Entdeckung, doch gelang es ihm, durch kleine darüber gemalte Wölkchen die Linie einigermafsen zu verdecken.

*

Bevor ich ans Freskomalen ginge, solle ich doch Temperamalerei probieren, um das verschiedene Auftrocknen kennen zu lernen. Man könne Temperabilder mit Leim und Glycerin malen. Dann könne man mit Eifarbe vollenden und schliefslich, nach einem halben Jahr etwa, Spiritusfirnis darüber bringen, der nun die Farbe wenig oder gar nicht verändern wird. Leimfarbe dauert länger als Oel, denn Leim, trocken, wird steinhart und nimmt im Vergleich zu seinem früheren Zustande ein sehr kleines Volumen ein (viel kleiner als Oel) und bringt somit die Farbenteilchen zu engerer Adhäsion an einander.

*

Kindergestalten wirken langweilig, wenn der Maler nicht etwas Komisches in ihre Gestalt oder in ihre Handlungen zu legen weifs. Man begreift sonst den Grund nicht, weshalb diese Handlungen von Kindern verrichtet werden und nicht von Erwachsenen. (Bei meinen Versuchen in Leimfarbe.) Das Komische und Kindliche kann nun in Vielerlei liegen. Bei dem Tragenden z. B darin, dafs er nicht über den Bauch sehen kann nach dem, was er trägt; darin, dafs er eine kleine Last mit grofsem Kraftaufwand schleppt, ferner mufs er einzig eine Handlung und diese mit ganzer Hingebung verrichten und sich um nichts weiter kümmern (ob er nun springt oder trinkt

oder etwas trägt). Darin, daſs er Lächerliches oft mit gewissem Ernst thut. Schüchternheit, Blödigkeit, Aengstlichkeit und Furchtsamkeit.

*

Ueber die Sarasinschen Fresken. Beim Rosenbusch (erstes Fresko) liefs Böcklin den obern Umriſs wenig bestimmt: so wäre es auch in der Natur. Die Rosenblätter würden mit der Wiese fast zusammenfallen und nur die Blumen sich farbig und leuchtend hervorheben. Am Ufer des Baches hat Böcklin Malven mit violetten Blumen gemalt, diese, auf grauem Terrain und vor helleren herausstehenden Felsen, lassen den ganzen Grund ringsum sonniger und farbiger erscheinen. Zugleich bringen diese klar dastehenden Einzelheiten ihm den Vordergrund vor und machen den Schatten der Villa klar und zurückweichend.

*

Zeichnung zum mittleren Wandbilde für Herrn Sarasin. Zeichnung mit Kohle auf weiſsem Ellenpapier, dann mit Milchwasser fixiert. Böcklin zeichnete mehr als zwei Tage daran. Sarasin meinte, er müsse das ungeheuer schnell, vielleicht in einer halben Stunde, hingeworfen haben.

Eine Zeichnung, in der vorsichtig das Wesentliche gegeben und die nicht durch vieles Verbessern in der Textur des Papiers verdorben ist, macht den Eindruck, als sei sie sehr rasch gemacht.

*

Die beiden grofsen Landschaften sind 236 cm zu 304 cm. Böcklin forderte 3000 Francs für beide. Das Mittelbild ist 236 cm hoch und 140 cm breit und wird 1000 Francs kosten. Die Figuren sind fast lebensgrofs, werden aber durch den grofsen Abstand bis zum David lebensgrofs erscheinen.

Für das Bild, welches Sarasin vom Kunsthändler gekauft, Sappho, hat Böcklin 1000 Franken von dem letztern bekommen. Für das Bild Viola 2000 Francs. Der Kunsthändler jedoch hat sich vom Museum 2500 Francs dafür zahlen lassen.

An Christus und Magdalena, sagt Böcklin, hätte er nur $2^{1}/_{2}$ Monate gemalt. Das zweite Fresko hat (Malen und Retouchieren) gerade einen Monat gedauert. Christus und Magdalena sind mit 8000 Francs bezahlt.

*

Ich sagte Böcklin, dafs ich mich einmal erfolglos gequält habe, eine Wiese (wie er es auf dem Petrarca und anderswo gekonnt hat) leicht und locker und dabei doch plastisch in der Modellierung zu malen. Böcklin meinte, das sei gewifs derselbe Fehler gewesen, der Einem beim Malen von Bäumen zuweilen komme, dafs man da Partieen und Formen malen wolle, wo in der Natur oft gar keine unterscheidbaren Formen seien. Aehnlich sagte er beim zweiten Freskobilde: er habe die Partieen der Büsche unter der Felsenstadt unklar gelassen. So sei es auch in der Natur, und beim Naturzeichnen wisse man oft nicht, wo man anfangen solle, so verwirrend unklar stehe Baum oder Strauch oder Wiese vor einem.

5. Oktober 68.

Böcklin äufserte, man müsse sorgen, dafs der Untergrund hinreichend genäfst werde und hinreichend stark der Kalk frisch aufgetragen sei und dann, nachdem man vorher genaue Studien zu seinem Bilde gemacht habe, das ganze Bild in einem Zug ohne Ansätze heruntermalen. Der Kalk würde dann schon 3—4 Tage lang nachbinden, so dafs man das Bild leidlich vollenden könne. Das Skizzenhafte (jedoch dabei der einheitliche Gufs des Ganzen) befriedigt den Beschauer mehr als das mühsame Ausretouchieren und Detaillieren, das zur Kritik des Ausführungsgrades auffordert. So habe beim ersten Fresko noch keiner etwas über die Luft bemerkt, während man bei der Detaillierung der unteren Sachen gewifs leichter zum Kritteln geneigt sein würde. Nach obiger Weise will Böcklin das Mittelbild malen.

Beim Malen der Bäume des zweiten Bildes machte Böcklin mich darauf aufmerksam, wie man den farbigen Lokalton der Bäume neben das Licht der Luft setzen könne, ohne dieser das Leuchten zu benehmen und ohne dafs der Baum zu hart farbig aussähe. Das Wolkenlicht im Fresko hat fast solch ein Leuchten, dafs es die Bäume wie ein wirkliches Licht überstrahlt und so einen ähnlichen Effekt hervorbringt, wie man ihn beim Oelmalen nur durch Nebenstellen von gebrochenen Farben neben der Luft erreichen kann. Böcklin wies auf einen hellgelben herbstlichen Zweig, der vor einem Wolkenlicht stand und dem Leuchten des Luftlichts gar nicht schadete. Das wäre in Oelfarben schwerlich malbar, für Fresko aber ganz

geeignet. Daneben die Spitze eines Fichtenbaumes vor heller Luft. In Oelmalerei müsse man in diesem Falle die Baumspitze fast grau malen, und doch kann sich das Auge vor der Natur kaum überreden, nicht grün zu sehen. Al fresco würde es, obgleich grün gemalt, doch einen überstrahlten Eindruck machen.

Bei Photographieen von Blumen, die mit Anilinfarben koloriert waren: Böcklin bewunderte die Schönheit einiger Farben, besonders eines schönen tiefen und doch leuchtenden Veilchenvioletts und eines schönen Magenta-Rots und äufserte, es wäre gewifs sehr belehrend über manche Gegensätze, wenn man in Aquarellfarben damit Versuche anstellte. Man könne dann unglaublich farbig gehen und habe doch noch Mittel, die Farben in Schach zu halten, Buntheit zu verhindern und das Bild wieder sanft wirken zu lassen, sobald man solche brillante Farbe einführen kann. Man könne z. B. einen gelben Strohhut vor blauer Luft malen und Beides durch Einführung einer leuchtenden Anilinfarbe wieder sanft machen.

*

Böcklin sprach von antiker Enkaustik. Nachdem er in Neapel gewesen, habe er sie nach den Angaben der Alten, die hinreichend genau wären, auch versucht. Wenn man sich darauf legte, Erfahrungen darin zu machen, so könne man es gewifs bald zu leidlicher Geschicklichkeit bringen; doch biete diese Malerei keine besonderen Vorteile, so dafs sich ihre Wiederausübung nicht verlohnen würde. Er schmolz Harz mit den einzelnen Farben über

Feuer in Töpfen zusammen und that dann eine gewisse Quantität Wachs dazu. Dadurch bleiben die Farben schon beim geringen Wärmegrad des Wachses schmelzbar, während Harz allein viel Hitze erfordern würde. Es würde dann noch Erfahrungssache sein, zu wissen, welche Farben mehr und welche Farben weniger Zusatz von Wachs erfordern, denn einige Farben sind ihm beim Auftrocknen gerissen. Nach diesen Vorbereitungen werden die Farben auf einen Kohlenofen gestellt, damit sie flüssig bleiben, und man fährt dann mit dem Maleisen (die sich Böcklin hat nachmachen lassen und die einen Glühkolben und Holzgriff haben) in die Farbtöpfe, holt die Farben heraus und trägt sie mit dem heifsen Eisen auf die Tafel auf. Mit dem Eisen selbst kann man die Farbe verbreiten, verstreichen, Uebergänge herstellen etc., da es durch seine Wärme auch die Nachbarfarben wieder schmilzt. Einen eisernen Spatel benutzte Böcklin als Vertreiber in heifsem Zustande) oder vielmehr als Verschmelzer. Man könne einen Kopf von etwa 5" noch sehr gut damit zur Erscheinung bringen, und die Farbe hat etwas Schönes, Leuchtendes. Um kleinere Bilder und daran z. B. Augen etc. zu malen, dazu bedürfe man speziellerer Erfahrungen und gewisser Malkniffe. Man gebe aber einmal jemandem, der die Oelmalerei nicht kennt, deren Farben in die Hände, ob er sich dabei nicht im höchsten Grade ungeschickt benehmen würde. Plinius spricht nun zwar nicht davon, dafs sie Harze zur Farbe gethan hätten, wozu hätten aber sonst die Maler die vielen kostbaren Harze gebraucht, von denen in alten Schriftstellern Er-

wähnung geschieht, da doch ausdrücklich von ihnen gesagt wird, dafs man die Bilder nicht mit Firnis überzöge?

*

Bei meinen Versuchen mit Eifarben (Kindergestalten) sagte Böcklin, ich hätte mich davor zu hüten, dafs die Figuren zu lederfarben würden, und das werden sie leicht durch zu warme Mitteltöne. Neigen die Mitteltöne bereits etwas zum Warmen, so kann man kein Blau daneben stellen oder andere kalte Farben, die in den Mitteltönen das Warme zu überwiegender Geltung bringen würden und das Kalte darin fast ganz aufheben. Böcklin schlug mir ein dunkel Warmgelb vor (fast etwas bräunlich), welches das Rötliche im Fleisch mehr hervorheben und auch die grauen Töne bewahren würde. (Durch das scharf Lederfarbene im Gewand wird natürlich die Neigung zum Lederfarbenen im Fleisch aufgehoben.)

*

Bei den Proben antiker Fresken, die ich aus Italien mitgebracht, glaubte ich, dafs bei einigen die obere Schicht überwiegend aus grobgestofsenem Marmor bestände. Prof. Fritz Burckhardt verneinte dies und sagte, um die nötige Kieselsäure für die Kruste zu bilden, sei Marmor allein nicht hinreichend, denn er enthalte nichts anderes und verhalte sich nicht anders als Kalk. Die kristallischen Teilchen müfsten Quarzsplitter sein. (Als er jedoch ihre Härte durch Kratzen mit dem Federmesser probierte, gab er zu, dafs viele doch Marmor sein könnten.)

7. Oktober 68.

In Bezug auf die tiefe Bläue des italienischen Himmels äufserte Böcklin, er habe oft beobachtet, dafs um Mittag die Schattenseiten der Zwillingskirchen auf Piazza del Popolo noch ein wenig heller als der blaue Aether waren. (Sie erhalten jedoch sehr starken Reflex vom Platz her.)

8. Oktober 68.

Ueber das Buch von Wiegmann: Er hätte wenig Neues darin gefunden. Wiegmann hätte eben nur fleifsig gesammelt und abgeschrieben. Die Fragen über antike Malerei hätten schon im vorigen Jahrhundert nach der Entdeckung Pompejis sehr viele Forschungen veranlafst, in denen sich besonders ein Abbate Requeno (über den Wiegmann ungerechter Weise herzieht) auszeichnete. Böcklin sagt, vor allem hätte ihm eine deutsche Ausgabe des Vitruv genützt, die er in Rom besessen und bei der der Uebersetzer alle ähnlichen Stellen aus Pausanias, Plinius und andern daneben gestellt hatte (als Anmerkungen, ohne selbst weitere Schlüsse daraus zu ziehen).

Gang nach Emmaus.

Zweites Fresko, links untere Ecke. Ueber das Terrain vom vordern Weg bis zur Ferne breiten sich Felsplatten aus, auf die Böcklin an einigen Stellen eine ganz glatte, weifslich glänzende Felsfläche (die Luft spiegelnd) und weifse Moose angebracht hat. Ich äufserte, man würde darüber in Zweifel sein, ob es Wasser oder Fels vorstelle. Böcklin sagte dagegen, die weifslichen Flechten auf Felsen über-

ziehen diese manchmal so glatt, dafs sie wohl so glänzen könnten; übrigens hielten ihm diese hart in der Landschaft stehenden Glanzstellen die Ausführung der ganzen Ecke in Schach. Indem diese so in Dämmerton gesetzt ist, verlangt man in ihr nicht weitere Ausführung. Würde er jedoch das Licht wegmalen, so würden die umgebenden Gegenstände gleich mehr Ausführung beanspruchen. Man macht an Bildern oft diese Erfahrung; wenn man eine vermeintliche Härte wegbringt, so machen gleich die Gegenstände und Formen in Halbton und Schatten alle Anspruch an gleichmäfsige Ausführung.

Grofse Wein- oder gar Kürbisblätter auf dem Brunnen würden zu viel Zeit kosten, denn durch ihre gröfsern Formen ziehen sie sogleich die Aufmerksamkeit auf sich, und man müsse dann von allen Verkürzungen der Blätter Rechenschaft geben. Böcklin malte dann eine kleinblättrige Schlingpflanze, mit violetten Blüten über den Brunnen rankend.

Wenn man beim Malen einen härteren Stoff (oder einen sich früher verhärtenden) über einen weicheren bringt, so reifst der obere. Wenn man über Wachsmalerei einen Firnis bringt, so reifst er. (Es müfsten sich denn die Wachsfarben schon sehr verhärtet haben.) Ebenso findet ein Reifsen der Oberfläche statt, wenn man über ein mit einfachen Farben begonnenes Bild mit Trockenöl malt.

15. Oktober 68.

Böcklin sah heute nach vielen Jahren sein Bild Sappho wieder [von 1859], das in Sarasins Besitz ist, und war sehr zu-

frieden, wie vortrefflich das Bild sich gehalten hätte. Es ist in reiner Enkaustik gemalt (eine Malweise, in welcher die heutige Kunst noch gar keine Erfahrungen gemacht hat, über deren Bewährung aber auch er noch nichts wufste), doch sei das Bild nach all diesen Jahren noch so frisch, als sei es eben erst vollendet, und von einer Leuchtkraft der Farben, die in Oel unerreichbar ist. Das blaue Kopftuch, das er mit Ultramarin- und Indigo-Lasur gemalt, sei prächtig leuchtend, die Vergoldungen im gemusterten Tuch um die Haare so glänzend wie vorher.

Böcklin erzählte darauf einiges von der Technik, die er bei diesem Bilde angewandt. Es sei auf grundierte Leinwand gemalt, auf die er die Farben heifs aufgetragen und mit einem Krummspachtel verbreitet und in einander verschmolzen hatte. Anfangs schlugen die Farben ein und wurden stumpf, da erwärmte er die Rückseite der Leinwand über einem Kohlenfeuer, so dafs das Wachsharz durch sie durchschmolz, und überzog damit das Bild auch auf der Rückseite. Durch das Erwärmen wurden auch alle Farben auf dem Bilde wieder flüssig oder doch weich und liefsen sich aufs Neue besser in einander vertreiben. Böcklin wiederholte dann das letztere Experiment, so oft besseres Verschmelzen oder Vertreiben nötig war. Wurde beim Malen die Spitze des Spachtels zu kalt, so konnte er noch die hintere Seite des Eisens brauchen. Die gebrauchten Harze waren Kopal und sehr wenig Terpentin. (Kopal à l'essence und Terpentin nur zum Auflösen des Wachs.) Mit diesen zusammen schmolz und rieb er die Farbe und that dann in das Farbtöpfchen zu jeder Farbe nur wenig

Wachs (etwa wie 6—8 Erbsen). Wird die Farbe im Töpfchen kalt, so mufs sie sich hart anfühlen, wie später die Oberfläche des Bildes sein soll. Schmiert sie aber noch ein wenig oder färbt sie noch ab, so ist zu viel Wachs in der Farbe, und man mufs dann noch so viel Harz und Farbstoff zusetzen, bis sie sich, kalt geworden, fest anfühlt.

Lockiges Haar, das über das Gesicht fällt, hat Böcklin dann mit gewöhnlichem Terpentin und mit dem Pinsel aufgetragen und durch Erwärmen des Bildes eingeschmolzen, wodurch es dem andern gleich und ebenso fest und unverlöschbar wurde.

Als Beweis, dafs die Alten mit viel Harzen gemalt hätten, führte Böcklin an, dafs ein Bild des Apelles, das auf dem Capitol aufbewahrt wurde (eine Minerva), vom Blitz verschont wurde, der alles um sie verbrannte, „da Harz ein schlechter Leiter für Elektricität ist". Das Bild ging bei einer Feuersbrunst unter, die bei der Ermordung des Vitellius auf dem Capitol entstand.

16. Oktober 68.

Böcklin meinte, kein anderer Maler in Deutschland würde Fresken zu so billigem Preis malen wie er. Sie würden (Schwind z. B. u. a.) ein halb Jahr darüber sitzen, erst mit peinlicher Genauigkeit Kartons zeichnen, die sie dann sklavisch genau auf die Mauer kopieren liefsen, ohne auch nur das Geringste dem Improvisieren zu überlassen, und dieser langen Zeit entsprechend liefsen sie sich dann auch bezahlen. Er habe aber den gröfsten Vorteil davon, denn

mit vielem und raschem Schaffen wachse das Können, und der gröſsere innere Reichtum steigere das Bedürfnis, sich auszusprechen.

*

Um 1856 kam Böcklin aus Italien und hoffte, in Basel, wo er sich im Fall der Not doch seiner Familie anschlieſsen konnte, seinen bleibenden Wohnort zu finden. Als jedoch ein Bild, welches er ausstellte, vom Publikum geschmäht wurde, zogen sich alle Bekannte von ihm zurück, und sogar sein Vater wies ihn aus dem Hause.

Böcklin hat später das Bild wiedergesehen und sagte, er hielte es durchaus nicht für so miſslungen. Es ist ein Brunnen im Sabiner Gebirge, zu dem Mädchen den Weg herunterkommen, um Wasser zu holen. Oben sieht man durch Bäume am Bergabhang den blauen Himmel und die hochliegende Stadt. Der allgemeine Miſskredit, den ihm das Bild zugezogen, brachte ihn in drückende Not, weshalb er auch den erwähnten Auftrag Wedekinds annahm, gegen Ersatz der Auslagen und gegen Lebensunterhalt einen Saal auszumalen. Er vollendete ihn in vier Monaten.

Nach Berlin mochte Böcklin nicht gehen, weil er fürchtete, die giftige Kritik könnte ihm neuen Verdruſs und neue Not zuziehen, und so ging er nach München, (wo er, ich glaube, zwei Jahre blieb). Als zu der Zeit nun die Weimarsche Akademie gegründet wurde, kam Graf Kalckreuth mit dem Anerbieten einer Lehrerstelle zu ihm. In Weimar blieb er zwei Jahre und ging dann 1861 mit einer Ersparnis von etwa 7000 Francs wieder nach Rom.

20. Oktober 68.

Böcklin nochmals über die Enkaustik seines Sappho bildes. Es liefse diese Malerei nur breite Behandlung zu, und es sei gut, das Bild vorm Malen ganz klar im Kopf zu haben. Man könnte wohl etwas wieder herunterschaben oder -kratzen, aber das Aendern sei in keinem Bilde gut, auch in Oelbildern nicht, da dadurch immer das delikate Aeufsere und die Harmonie des Bildes gestört werde. Man thut jedoch gut, wenn man sich einzelne Gegenstände wählt: Köpfe oder Brustbilder. Gröfsere Bilder haben für diese Technik zu viel unberechenbare Sachen und lassen sich nicht so eingehend und vollständig vorher koncipieren. Sappho hat ein weifses Gewand mit farbiger Blumenborte (Windenblätter mit Windenblüten abwechselnd, die bald die offene Blume zeigten, bald sie $^3/_4$ oder im Profil sehen liefsen) — brillant-dunkelblaues Kopftuch mit Goldverzierungen, daraus leichte Löckchen in das Gesicht fallen. (Nach der Sappho-Büste der Villa Albani.) Wenn ich recht gehört habe, ist hinter dem Kopf blaue Luft. — Brustbild.

*

Der zum Auflösen gebrauchte Terpentin verflüchtigt sich fast ganz beim Einschmelzen und läfst die Farbe nur um so härter zurück. Dasselbe fand statt bei kleinen Sachen (wie bei den Löckchen), die mit Terpentin und Pinsel auf das Bild gemalt waren, oder bei den Stellen, wo die Farbe wie Pomade mit dem Finger leicht auf das Bild gerieben war.

Auf Holztafeln und andern präparierten Grund zu malen, ist unratsam wegen der geringen Beständigkeit. Gute Leinwand sei das Beste, und noch besser habe er, Böcklin, die Schiefertafel befunden, die ihm einmal vom Stuhl auf den Boden gefallen war ohne den geringsten Schaden. Ganz glatt grundierte Leinwand ist immer vorzuziehen, denn sie lässt einem die gröfste Freiheit in der Technik.

*

Böcklin sprach über verschiedene Maler. Calame sei zuletzt ein Geschäftsmensch geworden und habe seine Kunst handwerksmäfsig betrieben. Alle seine Bilder liefsen sich auf zwei Kompositionsprinzipien zurückführen. Das eine beruht auf der Lichtverteilung: oben ein Licht in der Luft, das über die fernen Bergspitzen herabgeführt ist. Dagegen eine dunkle Masse, etwa ein Wald. Vorn dagegen eine Wiederholung des Lichtes, das dann an ein paar Stellen in die Luft übergeleitet wird. Diese Verteilung wiederholt sich in etwas variierter Weise in den meisten seiner Arbeiten. Manchmal nimmt er sie quer, verlegt das Licht auf die eine Seite und wiederholt es dann am andern Ende in ein paar hellen Hütten, Steinen oder dergl., getrennt durch eine ziemlich grofse Quantität Dunkelheit.

Das andere ist ein Farbenprinzip: Eine blaue duftige Felswand, darüber der blaue Himmel mit einzelnen weifsen Wolken und Dunststreifen. Vorn und etwas nach hinten jedoch malt er warm beschienene (orangefarben-warm) Kiefern, Pinien oder Fichten. Vorn kommt dann gewöhnlich ein

verfehltes schmutziges Grau. Die dritte Farbe scheint er nie haben finden können.

*

Um beim dritten Fresko (David) noch am vierten und fünften Tage Bindung zu erzielen, rieb Böcklin mit dem Finger leise über die betreffende Stelle, bis das Kalkhäutchen zerstört war und der Kalk das Wasser sogleich wieder einsog.

David lebensgrofs, brünetter Teint (bleich), schwarzes Haar und Bart; grofses weifses Unterkleid, rotseidner Mantel mit fast weifsen Lichtern, hellgrau violetten Halbtönen. Die weifsfaltigen Hosen, die über den ganzen Fufs reichen, sind unter dem Sandalenriemen eingebunden. Sandalen: golden mit schmalem, schwarzem Streifen. Harfe: schwarz mit goldenen Saiten, Kanten und Knauf.

Engel: blondes Haar, zartes blondes Fleisch, weifse Flügel, hält eine weifse Rolle. — Stufen und Nische sind kaltgrau (hell). In der Nische hinter Kopf und Schulter das hellere Licht.

Nach dem dritten Tage schienen nur noch die mit Kalk gemischten Farben zu binden. Das Schwarz der Harfe und das violette Eisenoxyd in den Schatten des Gewandes liefs sich am Sonntag (fünfter Tag) noch mit dem Finger verreiben, während das andere bereits unverlöschlich war.

Spätere Zusätze Schicks:

David für Villa Sarasin (vollendet am 25. Oktober 1868, in $4^1/_2$ Tagen), Höhe 232 cm, Breite 134 cm.

Am 7.—10. April 69 retouchiert mit Oelfarbe und Terpentin, was einschlug und so der Textur des Fresko fast

gleichkam. Der Engel schien Böcklin zu grün. Die grüne Erde ist also doch nicht in dem Maſse grau geworden, als er glaubte.

24. Oktober 68.

Beim David.

So lange man eine Malerei skizzenhaft giebt, fällt es niemandem ein, die Ausführung zu kritisieren. Die Leute werden durch das Leben, welches in diesen zufälligen und oft sehr willkürlichen Strichen liegt, angezogen und befriedigt und denken vielleicht: „ja, wenn der nur wollte, so könnte er alles meisterhaft vollenden“. — Führt man jedoch peinlich genau aus, so sagt man den Leuten damit: „mehr kann ich nicht leisten“, und dann kann man sich des dümmsten und ungerechtfertigsten Kritisierens gewärtigen. Zugleich erhält man aber auch mit diesem leichtfertigen, flüchtigeren Arbeiten sich selbst frisch, und das ist die Hauptbedingung zum tüchtigen Schaffen. Ein dritter Vorteil endlich ist der, daſs die leichtere Ausführung und die geringe Befriedigung an den Einzelheiten den Beschauer auf eine gröſsere Entfernung zurückdrängt, von der aus er das ganze Bild überschaut.

*

Seit einigen Jahren sei es ihm erst recht klar geworden: man könne einen Kopf wie den des David ganz hart modellieren. Wenn man dann eine Härte daneben bringt (wie die Harfe, schwarz, mit feinen gelben Linien), so wirkt er dennoch fleischig.

In grofser Helligkeit gemalt, stehen verschiedene oft entgegengesetzte Farben gar nicht mehr unharmonisch. Je satter und brillanter die Farben werden, desto mehr geht ihre Wirkung auseinander und desto fühlbarer und oft unangenehmer wird ihre Dissonanz, die nach dem Schatten zu wieder abnimmt (z. B. die gelbe Hand des David und daneben das hellblauviolette Licht des rotseidenen Mantels).

Vergoldung hat etwas Poetisches, Geheimnisvolles und entzieht das Bild der greifbaren Wirklichkeit. Fast alle Farben haben wir in ziemlicher Brillanz, nur im Licht reichen unsere Farbenmittel nicht aus. Wendet man nun wirkliche Vergoldungen an, so bringt man die Scala eines Bildes zu einem gröfseren Umfang und versetzt die ganze übrige Malerei in ein dämmeriges Halbdunkel. Die Vergoldung (Muschelgold, à Muschel 60 cent.) an Sandale und Krone Davids erwies sich (schon wegen der Rauheit der Oberfläche) als nicht recht wirksam. Weit brillanter und wirksamer war es, als Krone und der Knopf der Harfe nachher mit Farben gemalt wurden. (Mittelton: reiner Ocker; Licht: Cadmium und viel Weifs; fetter markiger Auftrag.)

Man mufs im Freskomalen eine bestimmte Behandlungsweise als Prinzip festhalten: Erst mit einem etwas dunkleren Mittelton die Schatten, ein wenig von den Halbschatten und ganz dünn über das ganze Licht; dann mit einem ganz leichten, hellen, fast wässerigen Ton über das Licht und zurück bis in die Schatten modellieren. Dann, fest und keck, das höchste Licht darauf, endlich die Schatten.

Jetzt, äufserte Böcklin, hätte er nicht mehr wie früher Freude an dem blofsen organischen Herausbilden eines Bildes; er fühle nur das Verlangen, durch grofse Erscheinung in seinen Bildern zu sprechen und Bilder in Beziehung zur Bestimmung von Architekturen herauszubilden, wie die Aufgabe gewesen sei, die er in der Sarasinschen Villa gehabt hätte.

Beim Bild des David hatte ich den Engelsflügel mit zu ängstlicher Genauigkeit durchgeführt. Böcklin sagte, er passe nicht zum Uebrigen; er müsse unnaturalistischer sein, denn so ziehe er vor allen andern Dingen die Aufmerksamkeit auf sich.

Bei den vergilbten Wandbildern im Rathause (Fresken und Oelfarbenanstrich):

Wie dumm ist es, wenn die Kunstgelehrten von alten Malern, wie Tizian, Rubens u. s. w. sagen: »Jenes Bild ist noch aus seiner guten Periode, aus der des Goldtons.« Es sind die früheren Bilder, bei denen sie die Behandlung mehr gequält haben und die deshalb nachgegilbt sind.

Später haben sie ihre Ideen schneller und frischer heruntergeschrieben, daher haben sie sich besser in ihrem ursprünglichen Ton erhalten. Der Ausdruck »schöner Goldton« ist überhaupt etwas Unsinniges; als sei dies das anzustrebende Ziel.

*

Ueber das Ende und den Verbleib einiger seiner Bilder erzählte Böcklin: Das Waldbild mit der Faunenfamilie (das erste, welches ich von ihm sah) sei zu

Grunde gegangen. Er hatte Smaragd-Grün (Vert Emeraude) gebraucht, welches schon nach kurzer Zeit als blauer Schimmel aus dem Bilde vorwuchs. Darauf versuchte er, es wieder in Stand zu setzen, und verlor über dem Aendern Geduld und Lust dazu.

Amaryllis und einen zweiten Eremiten hat Schack. Den ersten besitzt Herr Preiswerck in Basel (Eisengasse, Kaufmann), der bei Verlosung des Kunstvereins auch noch das neue Oktoberfest gewann. (Pate bei einem Böcklinschen Kinde.) Das erstgemalte Oktoberfest hat er noch im Atelier. Es war ungleichmäfsig nachgegilbt. Den Petrarca besitzt Herr Merian (Kaufmann, Alban-Thorstrafse).

28. Oktober 68.

Mittwoch. Schöner Herbstnachmittag. Mit Böcklin über Mönchenstein nach Arlesheim.

Bei den waldigen Abhängen in Arlesheim erinnerte sich Böcklin eines wunderschönen Frühlingsabends, den er dort erlebt. Die Wiese üppig voller Blumen, die Bienen summend und drei Mädchen Arm in Arm singend über die Wiese gehend.

— — — — — — — — — — — — — — —

Man sollte einen Kunstjünger nie auf das Botanische und auf naturhistorische Genauigkeit führen, sondern ihn vielmehr nur dazu anleiten: wenn er etwas Schönes sieht, sich zu fragen, warum es so schön auf ihn wirke. Man findet immer eine Antwort. Entweder ist es schöne Licht- und Schatten- oder Farbenverteilung im Raum, oder

es sind die Maſse, die die Gegenstände zu einander haben etc.

Wenn einem etwas Schönes in der Natur auffällt, so liegt das nicht immer an der augenblicklichen subjektiven Stimmung. Sondern, wenn man z. B. an der Via Flaminia entlang geht und die Felsen beschaut, so wiederholt sich oft: senkrechte Felsen, oben die Ebene und am Rand immergrüne Eichenbüsche. Man wird wohl an einem groſsen Teil gleichgiltiger vorübergehen. Plötzlich aber fällt einem eine Stelle mit denselben Gegenständen ganz besonders auf, und dann ist es gewiſs eine der genannten Ursachen der Schönheit und Harmonie, die einen frappierte und die man gewiſs beim weitern Nachforschen herausfindet. Dieses Herausfinden der Ursachen des Malerischen in Natur und Kunst sei Hauptaufgabe eines Kunstjüngers, und er versäume nicht, es fortwährend zu üben. Und das hätten auch die Venezianer als Hauptsache betrachtet und oft geübt. Schnitte man einen Kopf aus ihren Bildern heraus, so würde gewiſs nicht so besonders viel Natur darin zu finden sein. Er ist aber malerisch zusammen mit seiner Umgebung erdacht und daher im Bilde schön.

So auch Rafaels Bilder. Wenn daher neuere Maler von Rafael stehlen, so verliert es meistens die Schönheit, denn es fehlt der Zusammenhang wie der Zusammenklang mit dem Uebrigen, mit dem es zusammen geschaffen.

31. Oktober 68.

Komponieren ist Bedeutendmachen eines Stoffes durch Unterordnung und Unbedeutend- und Uninteressant-

machen aller Nebensachen. Uninteressant und wenig in die Augen fallend ist jedoch sehr zu unterscheiden von häfslich.

Die Verteilung in einen gegebenen Raum ist das Allererste und die Hauptsache beim Komponieren. In allen Werken Rafaels (besonders Farnesina) ist dies so vortrefflich gelöst, dafs es scheint, als habe er vor allem seine Hauptaufmerksamkeit hierauf gerichtet, und als sei ihm dies stets das Erste gewesen.

Naturstudien nach dem Modell bei Licht zu machen, sei sehr nützlich. Bei einem Bilde jedoch, das Tageslicht darstellt, sind solche Studien nicht am Platz, denn man erhält nicht den Eindruck der Farbe. Die Caracci haben ihre Studien vorzugsweise bei Licht gemacht, und das sieht man ihren Werken auch an.

2. November 68.

Böcklin sprach von Modellen. Er habe im frühern Atelier einmal ein sehr dickes Frauenzimmer gehabt und gefunden, dafs solche Naturen ganz trefflich zu brauchen sind. — Wenn ein Maler nach akademischer Weise nur seine Muskel- und Knochenkenntnis zeigt und die Figur noch so wissenschaftlich genau giebt, so giebt er eben nicht mehr, als ich und jedermann schon weifs: er schafft noch keine neue Individualität.

Rubens hat solche Naturen benutzt, und was die Lebensfülle seiner Werke betrifft, so ist Tizian ein Nachtwächter gegen ihn. Tizian hat in einer Venus, wie die florentinische, wohl ein schönes Weib porträtiert, aber es

ist gegen Rubens' Arbeiten nüchtern gegeben, und Tizians Bilder enthalten wohl oft einen anmutigen Zauber, aber nicht wie Rubens' Bilder frisch sprudelndes Leben. Es ist etwas überaus Herrliches bei Weibern, die etwas dick geworden sind, die Gröfse und Einfachheit der fetten Formen zu sehen, die kaum noch die Knochen und Muskeln darunter an einigen wenigen Stellen durchahnen lassen.

*

Man müsse sich beim Malen der Bilder (auch kleinerer) immer vorstellen, man habe die Wand eines Hauses zu bemalen.

Mein Grabmal wäre besser für doppelte Gröfse. Man solle nicht zu einem schon fertigen Projekt einen Rahmen anschaffen, sondern nach Gröfse und Format des Rahmens sein Bild einrichten und selbst den Stoff erfinden.

Seine „Geburt der Venus" habe er für das Format des Rahmens erfunden, den er eigentlich für seinen Medusa-Entwurf bestellt hatte.

Man kann es oft bei andern Malern bemerken, wie der Zwang, etwas in ein gegebenes Format zu komponieren, fast stets günstig auf die Erfindung wirkt. So sei eine von Gunkels besten Arbeiten ein Lampenschirm gewesen, auf den er einen Apollo komponiert hatte. Seiner »Hermannsschlacht« dagegen hat er eine viel zu grofse Luft gegeben. Gunkel hatte sich dabei auf Rafaels Konstantinschlacht berufen, die ist aber in dieser Beziehung auch nicht gerade glücklich und hat ebenfalls zu viel Luft, obwohl oben noch eine Engelsgruppe.

Der Borgiasaal sei gering und dazu übermalt.

Sonst kann man aber fast bei allen anderen Werken Rafaels bemerken, wie bei der Beschränkung durch das Format immer etwas Schöneres herausgekommen ist. Die gegebenen Bedingungen und oft sogar die Beschränkung lieferte dem Künstler neue Gedanken und Sujets.

3. November 68.

Böcklin sprach von Porträts, die er gemalt. Prediger Riggenbach in Basel hat er in fünf Stunden vollendet, d. h. in fünf Sitzungen, deren jede kaum eine Stunde dauerte. Es gereue ihn aber, dafs er das Bild nicht nach der ersten Stunde für fertig erklärt habe. Da er jedoch 500 Francs dafür gefordert, glaubte er es nicht dabei bewenden lassen zu dürfen; er hätte es sich damit leider aber nur verdorben. (Brustbild in Lebensgröfse). Das Bild der Frau Professor Fritz Burckhardt habe er sich dummer Weise durch den rauhen Grund schwer gemacht (auf künstlich rauh grundierter Leinwand!).

Am besten ist eine glatt grundierte weifse Leinwand. (Gleichviel ob stumpf oder glänzend.) Darauf bringt man den Kopf in Haltung mit violettem Eisenoxyd, Umbra und Schwarz, bringt das Bild zu einer richtigen Verteilung im Format und modelliert den Kopf mit obigen Farben zur vollständigen Erscheinung durch, indem man auch die Lichter mit geringer Farbe übergeht. Man lasse im Lichte besonders Eisenoxyd spielen, damit in den Halb- und Uebergangstönen das Gelb des Leinwandgrundes aufgehoben würde. Dann erst gehe man mit wirklichen Fleisch-

tönen in den Kopf hinein, suche gleich die hingehörigen Farben so zur Wirkung zu bringen, als wenn das Bild nach der Stunde definitiv so bleiben sollte. Glückt es nicht gleich beim ersten Male, so ist es besser, noch einmal zu beginnen; denn es handelt sich ja nur um den Verlust einer Stunde. Was nun die Wahl der Kleidung und Stoffe betrifft, so hat er sich dabei durchaus nicht an das gebunden, was die Damen, die er zu malen hatte, trugen, sondern hat stets willkürlich das gemalt, was ihm die Wirkung des Kopfes zu heben schien. So hat er einer Dame mit sehr weifsem, zartem Fleisch und rotfarbigen Wangen einen schwarzen Schleier gegeben, wodurch ihre Eigentümlichkeit noch mehr zur Geltung kam. In dieser Weise gab er auch dem Bild von Frau Burckhardt die Sammetjacke und das weifsseidene Halstuch. Er erinnerte sich nur, einmal beobachtet zu haben, dafs ihr eine Sammetjacke gut stehe.

Beim Karton zur Magna parens (erstes Museumsfresko): Jakob Burckhardt bewunderte, dafs sich Böcklin von Nachahmung der Galatea so ganz frei gehalten habe und bei allem Reichtum der Komposition doch so einfach und wirkungsvoll sei. Böcklin sagte nachher, dafs dies jede Komposition haben würde, die, wie sein Karton, rein aus malerischem Bedürfnis heranreife. Alles in einem Bilde müsse nur aus malerischer Notwendigkeit und aus Bedürfnis entstehen. Die Demeter (Magna parens oder schaffende Kraft) hat jetzt einen herrlichen freudigen Ausdruck erhalten, und die Putten, welche, Raum schaffend, die Wolken fortdrängen, sind von reizender Naivetät. Das

sei die Hauptsache (sagt Böcklin) beim Kindermalen, dafs man das Drollige, Ungeschickte male. Denn giebt man ihnen nur Stellung, oder läfst man sie ihre Aufgaben in der Weise von Erwachsenen verrichten, so werden sie langweilig. — Von einem der Kinder in einer Gruppe, die zusammen mit dem Fortwälzen der Nebelmassen beschäftigt sind (welche ihnen oft wie ein Federbett über den Kopf fallen), ist das Gesicht sichtbar, und auch davon nur ein Auge, während von den andern der Kopf verdeckt ist oder blofs der Hinterkopf sich zeigt. Der Blick des Beschauers fliegt über die ganze Gruppe fort und wird nur von dem einen Kinderauge angezogen und gefesselt. Das Gesichtchen ist Porträt seines jüngsten Kindes und sieht lachend das neben ihm stehende Kind an, indem es sich abmüht, die Wolken zu schieben. Man müsse beim Komponieren fast geizig mit den Augen umgehen; denn nichts ist störender in einem Bilde, als wenn eines darin zum Beschauer heraussieht. Das zerstreut gleich die Einheit des Bildes und zieht den Beschauer von der Hauptsache und von Wesen und Aufgabe des Bildes ab.

4. November 68.

Vitruv giebt die Vorschrift: sechs Lagen aufzutragen: drei von Kalkmörtel und Sand und drei von Marmorstaub in immer feiner werdenden Lagen, zu einem Brei vermischt. Die beiden letzten Lagen werden mit einem Stock festgeschlagen, wodurch sie ganz hart und unverletzbar werden und sich so stark verdichten, dafs keine Risse mehr vorkommen. Nach dem letzten Schlagen

sei die Wand dann noch mit feinem Marmorstaub abzureiben. Nach solchem Verfahren wird der Grund nicht blofs sehr hart, sondern er wirft auch einen schönen Glanz zurück.

5. November 68.

Beim Figurenentwerfen hat man fortwährend Verkürzungen zu zeichnen. Gut gezeichnete Verkürzungen fallen einem aber gar nicht auf; sie erscheinen bei flüchtigem Ansehen in wirklicher Länge. Und so lange bei einem Glied oder Körper das Verkürztsein sich noch bemerkbar macht, wird sich gewifs noch etwas Unrichtiges vorfinden. Man zeichnet zwar bei allen Sachen in der Malerei stets Verkürzungen, doch ist bei den Aesten eines Baumes oder bei den Flächen eines Felsens die Länge der Verkürzung so unberechenbar und willkürlich, dafs man sich ganz seinem malerischen Gefühl und Instinkt überlassen kann. (Es wird einem ja von keinem Ding in einer Landschaft der Grundrifs gegeben.)

Indem Böcklin mir hinskizzieren wollte, wie ich meine Figur (Mutter mit Kind am Grabmal) zu halten hätte, erhielt seine Figur das Ansehen einer Madonna. Er sagte, beim Anordnen solcher Gruppe würde man sehr leicht in diesen Typus verfallen; denn der Madonnatypus sei ja aus dem Bemühen entstanden, etwas recht Abgerundetes, Zusammengehaltenes und Einfaches zu schaffen.

Böcklin: Die Galatea scheine Rafael ganz allein gemalt und auf die Mauer improvisiert zu haben, vielleicht auch ganz ohne alle Studien. Sie sieht so frisch, freudig und ungequält aus, und es sind so manch arge Fehler

darin, die Rafael bei einem andern Bilde, das ihm mehr Muſse und Sorgfalt gestattet hätte, gewiſs nicht hätte durchgehen lassen. (Aus der Photographie ist nicht zu ersehen, wo Ansätze wären!)

Die Fabel der Psyche ist ganz für den Raum gedacht. Das hat besonders Rafael so groſs gemacht, daſs er alle seine Werke immer in den Raum komponierte. Er, Böcklin, könne sich vorstellen, wie Rafael vor den ungünstig scheinenden Flächen (Zwickeln) gestanden und hin- und her überlegt, verschiedene andere Projekte wieder verworfen und dann auf die Psychefabel gekommen sei, und wie er dann erkannt, daſs gerade diese Erzählung, die in ihrem Verlauf immer nur kleine Scenen von zwei bis vier Personen hat, sich ganz besonders für diese Saalanlage geeignet. Und weil so der Ort Anlaſs zu den Darstellungen gegeben und nicht umgekehrt die Darstellungen in den Ort hineingezwängt oder hineingepaſst wurden, entstand dieser herrliche Einklang zwischen Architektur und Malerei, die bewundernswürdige Leichtigkeit und Ungezwungenheit.

*

Im Jahre 1864 veranstalteten in Rom die dort lebenden Spanier eine Ausstellung einer Anzahl fortzuschickender Bilder. Unter 12 Bildern waren 10 Darstellungen oder Schaustellungen von Leichen („Leiche der Beatrice Cenci an der Engelsbrücke“ war darunter), Kranke im Elend oder Sterbende und nur ein Bild indifferenten Inhalts.

Böcklin hierzu: Nur niedrige Naturen können bei solchen Stoffen über das Unheimliche und Bedrückende

fortsehen und vielleicht in der geschickten Technik oder in der brillanten Malerei solcher Bilder Entschädigung finden. Die Malerei sollte stets nur Erhebendes und Schönes oder doch unbefangene Heiterkeit darstellen wollen und nie Elend.

8. November 68.

Kopf seiner Frau — auf weifsem Grund mit rotem Netz (etwa 1863 in Rom gemalt). Einzig mit Weihrauch gemalt, dann, da es doch einen Ueberzug brauchte, mit Wachs getränkt. — Weihrauch löst sich nicht völlig im Wasser, sondern bleibt ein weifser, mehliger Brei. Wenn er trocken ist, bindet er jedoch fester als Leim. Das Tränken mit Wachs füllt die Poren aus und macht somit die Farben glänzender.

Vom Sapphobilde. Ueber die ungemeine Leuchtkraft der Farben. Natürlich hätte ihn die Technik des Bildes genötigt, es auf breite Farbenwirkung anzulegen. Die Farben wirken in dieser Behandlung so lichtvoll und strahlend, dafs ein Grau neben starkem Rot dieselbe Leuchtkraft haben kann, während man jenes in einer anderen Technik bis zu ziemlich viel Licht und Helligkeit steigern mufs, wenn es neben Rot gleichwertig erscheinen soll.

In dem erwähnten Porträt seiner Frau ist das lasierte Rot des Netzes leuchtender als der gleichwohl weifse Himmel. Sollte er mehr leuchten, so mufste man ihn das Rot überstrahlen machen. Es würde ihm unmöglich sein, dieses Bild in Oelfarben zu kopieren. (Für Oel hätte er es aber auch anders erdacht und vielleicht mehr durch Lasuren seinen Zweck zu erreichen gesucht.)

Auch hätte es sich in Oelfarben bei weitem nicht so klar erhalten. Der Himmel ist noch vollkommen rein weifs, ohne die leiseste Spur von Vergilbung.

Hätte er das gute Erhalten des Sapphobildes ahnen können, so hätte er sich in Rom nicht so durch das Geschwätz seiner Bekannten einschüchtern und davon abbringen lassen. So aber habe er es nicht fortgesetzt, weil er (ohne Erfahrungen darin gemacht zu haben) baldiges Reifsen und Verändern der Farben befürchtete.

Er bedauere es durchaus nicht, so viel technische Versuche angestellt zu haben. Das hätte ihm über vieles Aufklärung verschafft, besonders über das Auftrocknen und die Natur der Farbstoffe. Bei dem blofsen Oelmalen verwöhnt man sich so, dafs man unfähig wird, andere Aufgaben zu lösen. Denn jede andere Technik zwingt, die Stoffe anders aufzufassen und ihnen andere, entsprechendere und wirksamere Seiten abzugewinnen. Man hüte sich beim Mischen der Farben, besonders bei Oelfarben, Blei- und Schwefelpräparate zusammenzubringen, also nicht:

Zinnober und Ultramarin (gelber und blauer) mit Neapelgelb oder Bleiweifs. Auch nicht Chromgelb und Bleiweifs. Chromrot ist mit Bleiweifs beständiger. Pr. Kremserweifs ist die feinste Sorte Bleiweifs.

Man nehme in fraglichen Fällen Zinkweifs.

*

Prof. Fr. Burckhardts Porträt heute mit Lackfarben gemalt.

Bevor man eine Komposition entwirft, muſs man sie in Gedanken reif und lebhaft empfunden haben. Glückt sie dann nicht beim ersten Entwurf, so soll man nicht daran herumbessern und herumversuchen, sondern ihn liegen lassen und noch schärfer sich hineindenken und noch ein Mal entwerfen.

*

Böcklin erzählte aus seinem Leben. Er kam nach Düsseldorf und trat in die Malklasse des Malers Hildebrandt ein. Der Landschafter Schirmer wurde auf ihn aufmerksam und veranlaſste ihn, in seine Klasse einzutreten. Als Böcklin aber vom Neid der Mitschüler Aergernis zu dulden hatte, riet ihm Schirmer selbst, überhaupt von Düsseldorf fortzugehen, nach Belgien. Der Verkauf eines Bildes hatte ihm etwa 40 Thlr. eingebracht. Das gab ihm Mut, und in Belgien begünstigte ihn das Glück. Er zeichnete im Museum Köpfe nach Tizian (in Schwarz-, Kreide- und Rotstift), und diese kaufte ihm ein alter Herr ab. (Chapuy, ehemals Vergolder, später zu groſser Wohlhabenheit gelangt. Dieser empfahl ihn an Bekannte in Antwerpen, wo er einige Wochen blieb.) Dann ging er, um Studien zu machen, nach dem Genfersee und blieb vom September bis Januar in Genf. Dann, mit geringen Ersparnissen, über Basel nach Paris.

Nach einiger Zeit (vielleicht nach einem halben Jahr?) kehrte er nach Basel zurück, blieb hier ein halbes Jahr und ging dann nach Italien. Das sei nun mit allen seinen Eindrücken auf ihn eingestürmt.

Im Anfang ging es ihm sehr schlecht, und er hat wohl sechs Monate auf Stroh schlafen müssen. Auch nachher sei es ihm nicht so besonders ergangen, und er habe es nur seinem guten Humor zu verdanken, dafs er all sein Mifsgeschick so überwunden habe. Als Böcklin in Italien war, hat ihm Schirmer einmal geschrieben und ihn um sein Glück beneidet, in dem Lande seiner Sehnsucht zu sein.

Später, als Böcklin von Weimar aus zum zweiten Mal nach Italien zog, schrieb er Schirmer und forderte ihn auf, doch alles abzuschütteln und mit ihm zu kommen; aber Schirmer war indessen Karlsruher Direktor, philisterhaft und alt geworden; bei Böcklins Durchreise empfing er ihn freundlich, aber sehr würdevoll und sagte, seine Stellung als Direktor sei ihm an das Herz gewachsen.

*

Beim Entwurf mit dem Grabmal hatte ich eine dunkle epheubewachsene Wand angenommen. Böcklin sagte, das ginge nicht; nur das Dunkel in der Cypresse dürfe wirken. Sonst verschösse ich unten schon alle malerischen Mittel, könne das Bild schon in der Hälfte aufhören lassen und habe doch eine geschlossene Harmonie. Die Umgebung der Figur müsse eine unvollkommene Harmonie ausmachen, die erst in dem Dunkel der Cypresse ihre notwendige Lösung finde.

Der Schleierumwurf der Figur sehe zu modern aus; das käme daher, er sei zu dürftig.

16. November 68.

Böcklin sprach vom Liber veritatis des Claude Lorrain, das er in Weimar mit vielem Interesse durchgesehen hätte. Claude hatte sehr einfache Lichtdispositionen, die, wie man sie auch anwenden mag, immer wirken werden.

Erstes Museumsfresko.

Beim rechten Seecentauren. Die tiefe, kurze Modellierung des Nabels macht die Bauchfläche grofs und mächtig. Um aber eine Form so auf die nebenstehenden wirken zu lassen, mufs sie eine gewisse Gröfse haben. Wäre der Nabel kleiner, so würde er nur noch als ein Punkt für sich wirken und zu keiner Vergleichung mit den nebenstehenden Formen auffordern. Ebenso wäre es mit den Farben. Kleine, einzelne Blümchen in einer Landschaft vergleicht man nicht mehr, und es ist gleichgültig, ob sie rot, gelb oder blau sind, und wäre die Farbe auch der Harmonie des Bildes im allgemeinen zuwider. So waren bei der Flucht nach Egypten die paar Blumenpunkte, die Böcklin zuletzt noch in die linke untere Ecke mit Chromrot hinsetzte, wirkungslos für die Gesamtheit des Bildes und ihre Farbe daher auch ohne alle Wichtigkeit für die Harmonie der Töne.

Die Seecentauren müfsten in ihrer Bildung ganz absonderlich werden, damit sie an Fabeltiere und Arabeskenwesen erinnern. Der Kopf besonders mufs ins Groteske gezogen werden und als Fratze erscheinen. Dem mittleren (linken) von den vorderen gab er das Maul eines Barschs

mit vier fadenartigen Fleischzipfeln, grofse, etwas rundlich vortretende Augen, etwas schräge Augenbrauen und Haare, die tangartig zu Klumpen zusammenwachsen. — Der andere (rechte) Centaur bekommt mehr die Züge eines rohen, ungezähmten Naturmenschen und struppiges schwarzes Haar, wie Rofshaar. Seine Pferdebeine gehen in Schwimmfüfse aus, und der Rücken endigt nicht als Fischleib, sondern als Pferdehintern (durch die Komposition so bedingt).

18. November 68.

Böcklin erzählt von einer Dame, die ihm Modell gesessen. Sie ist über einen Zoll gröfser als er und mächtig gebaut (vielleicht ein bifschen zu männlich; denn sie hat breite, etwas männliche Schultern und bei ihren 40 Jahren merkwürdig flache, mädchenhafte Brüste.) Böcklin sah dann auch noch ihre verheiratet gewesene Schwester, die kleiner und zierlicher ist, aber dennoch genug Fülle hat. Bei beiden, meint Böcklin, wäre in der Ansicht der Magna parens der Raum von Nabel bis Brustwarze mächtig grofs, während der von Brustwarze bis zu den Schlüsselbeinen eine ganz schmale, zurückweichende Fläche bildet. Der Hals steigt daraus wieder ganz lang und unverkürzt auf, und das Kinn zeigt etwas Unteransicht. Zwischen Brustkasten und Hüfte bildeten sich zwei leichte Falten. Nabel tief. Raum zwischen Brust und Nabel einfach, nur Magengegend etwas voller herauswölbend.

Beim linken Seecentaur (Studie): Die Haare der Achselgrube sitzen nicht gerade in der Grube selbst,

sondern an der Unterseite des Oberarms etwa $^1/_2$ bis 1 Zoll von der Grube entfernt.

*

Noch einiges von Böcklins Leben. Am 3. Oktober 1862 ging er aus Weimar wieder nach Rom. — Seine Frau ist vier Jahre älter als ich. — Als er 1858 in Hannover die Wandmalereien für Wedekind zu malen hatte, habe er weder Karton noch Zeichnung gemacht, sondern die Bilder, nachdem er sie vorher natürlich reiflich überlegt und sie sich klar vorzustellen gesucht hatte, ganz aus dem Kopfe gemalt. Beim Aufzeichnen habe er, um es immer übersehen zu können, die Reifskohle an einen langen Stock gebunden. Böcklin hat von seinen Bildern wenig Freude, aber viel Mifsgeschick und Aerger gehabt.

Anno 1850 kam Böcklin nach Rom, Passini etwa anno 1854.

Als Böcklin in Weimar war, wurde er von Basel aus aufgefordert, an der Konkurrenz teilzunehmen, die für das St. Jakob-Denkmal ausgeschrieben war. Der Preis wurde ihm aber nicht gegeben, weil er kein Bildhauer sei und man ihm nicht zutraute, »dafs er es würde ausführen können«. — Infolge hat Schlöth in Rom (Baseler) den Auftrag bekommen. Böcklins Entwurf war eine Pyramide, oben eine Aschenurne und Cypressenkränze und Girlanden. An der Vorderseite die Inschrift: »Den für das Vaterland Gefallenen.«

An den unteren vier Ecken: Grabeshüter. Die Ausführung war in Sandstein projektiert.

*

Bei seiner Magdalena habe er besonders sich bemüht, das Schluchzen und das Verziehen des Mundes auszudrücken. Er fand wenig Modell dazu: eine mit sehr schönen blonden Haaren und feinem Teint (eine Kellnerin, sonst häfslich), eine andere zu Gesicht und Hals. Schliefslich mufste er aber doch alles aus dem Kopf malen und mufste besonders das Schluchzen an sich selbst im Spiegel studieren.

Die Studien zum Christus habe er im Leichenhause gemacht.

Als Böcklin einmal (mit Kopf und mir) im Museum war, sagte er, es gereue ihn, die Beine nicht ganz gemalt zu haben. Indem er ausschliefslich immer nur an den Ausdruck dachte und an die Empfindung, die er hineinbringen wollte, habe er das Dekorative zu sehr aus den Augen verloren.

20. November 68.

Böcklin sprach gestern mit einem Physiker über das Freskomalen.

Bei der Bildung des kohlensauren Kalks (des Kalkhäutchens) findet keine örtliche Veränderung oder Bewegung der Atome statt, sondern nur eine innere chemische Verwandlung. Es mufs ähnlich der Eisbildung sein, und bei der Bildung des Häutchens müssen sich in gleicher Weise die Atome mehr zusammendrängen und dichter schliefsen; und daher kommt wohl auch die gröfsere Glätte und der Glanz des verwandelten Kalks.

Dieser kohlensaure Kalk hat die Eigentümlichkeit, bei Bildung einer krystallischen Oberfläche alle staubförmigen Körper zu umschliefsen, die mit dieser in Berührung kommen. Werden Farben zu dick aufgetragen, so wird nur gerade so viel gebunden, als mit dem Kalk in die nächste Verbindung kam (also die allerunterste Schicht); die überschüssige Farbe wird sich, wenn sie trocken ist, abstäuben lassen.

21. November 68.

Böcklin bewunderte sehr den Stich nach Paul Veroneses Famiglia Cuccina, der in einer Kunsthandlung ausgestellt war. Er nannte das Bild ganz herrlich in der Erscheinung. Es sei nur wunderbar, wie er bei den nichtssagenden faden Haltungen der Figuren das Bild zu so prächtiger Wirkung gebracht. Es habe ihn überall nur das Malerische geleitet, und wie eines gut zum andern stehe. — In den dargestellten Motiven zeige Veronese (auch Tizian) niemals Humor, und nur die Heiterkeit der dekorativen Erscheinung, wonach er allein gestrebt zu haben scheint, risse ihn oft fort. Rafael dagegegen sei immerfort voll Heiterkeit, voll guten Humors und fröhlicher Einfälle gewesen, und es giebt nur wenige Werke von ihm, die dies nicht bezeugen.

Diese Heiterkeit im Leben und in der Kunst zu suchen, muntert Böcklin immer wieder von neuem auf. Sie wäre es auch, die ihm Hebel so wert mache und ihn oft anderen gröfseren Dichtern vorziehen lasse.

*

Ich bedauerte, dass die Lehre oder Kenntnis von den Farbstoffen nicht eigentlich wissenschaftlich verfolgt werden könne, sondern dass dabei nur von einem Ordnen der Erfahrungen, die am Ende die Maler selbst machen müfsten, die Rede sein könne. Bis jetzt hätte sie sich stets als eine Wissenschaft gezeigt, die nur verneint.

Böcklin meinte, die Malerei selbst sei auch noch viel zu neu, wenn man bedenkt, dafs sie vor 500 Jahren von Giotto eigentlich erst ihren Anfang nahm. Und Giotto selbst, wie roh noch und unvollkommen, und wie schlecht erhalten seine Werke! Und auch noch zu Rafaels Zeit war die Technik sehr unvollkommen. Die Fresken der Stanzen sind uneben und bauchig, bestehen aus grofsen Stücken von 4' im Quadrat, die schlecht rangesetzt und durch die hohlen beuligen Formen vielfach verstaubt sind. (Dabei nur $^1/_2$ Zoll dick.) Ein so grofses und dabei so dünnes Stück konnte man unmöglich als Fresko gut vollenden, und ohne Zweifel ist fast alles überretouchiert. Daher auch die glatte ängstliche Ausführung, nirgends die Frische des wahren Freskostriches. An der Disputa soll $1^1/_2$ Jahr gearbeitet worden sein.

Ich äufserte, Entwürfe in Konturzeichnung mit Kohle (wie sein Karton zum ersten Museumsfresko) schienen mir am nützlichsten, um das Gefühl für plastische Erscheinung auszubilden. Böcklin meinte: man solle sich nur immer vorstellen, man wäre nur auf die geringe Skala der Freskomalerei angewiesen und habe damit alles zu erreichen. Man ist dann von vornherein gezwungen, zu streben, alles mit Licht und Schatten zu erreichen, und dann käme

die Farbenwirkung fast von selbst. Man denke auch von vornherein bei der ganzen Disposition an Fresko, desto mehr wird man auch Grofsheit der Form anstreben. In der Freskoskala mangelt die Farbenkraft der Oel- und Leimfarben, und namentlich entbehrt sie sehr eines reinen kräftigen Rots (wie Zinnober), und die Abstufungen vom hellen Licht nach tiefem, reinem Braun fehlen ganz. Jedoch reicht die ganze Skala eine Stufe höher zum Licht hin als anders bereitete Farben und hat dennoch fast dieselbe Tiefe, und nach Blau und Gelb hat man die Farben ziemlich reich und vollständig. Auch Grün mangelt nicht (grüner Ultramarin, jedoch noch unerprobt!).

*

Ueber Fresko I im Museum schwebe ihm für Farbe und Wirkung nur eine unbestimmte Idee vor. Sie würde sich erst beim Malen bestimmter und klarer gestalten. Er denke, es müsse vielleicht etwas von der Erscheinung des jüngsten Gerichts von Michelangelo bekommen: plastisch vortretende Gestalten und andere in Silhouetten erscheinend. Die hinteren obern Putten ganz in Luftton, wie in gedämpfter Erscheinung. Er denke sie vielleicht ganz mit einem der Luft verwandten Mittelton zu modellieren, dann einige kecke (wie er sagte: freche) Lichter darauf und ein paar Striche mit reiner Farbe (vielleicht hellrotem Eisenoxyd). In der weiblichen Figur müfsten dann aber Farbe und Licht im höchsten Triumph heraustreten. Das Rot des Gewandes denkt er sich als ein warmes Rot. Ich würde ihm bei diesem Bilde wenig

helfen können. Das ganze Bild soll als eine lebendige grofse Skizze erscheinen. Mir fehle die Leichtigkeit der Behandlung und Freiheit im Malen. Ich würde vielleicht in penible Aengstlichkeit verfallen. Er wolle den morgenden Sonntag in Nichtsthun verbringen, damit er am Montag seine ganze Kraft beisammen habe und mit gröfserer geistiger Sammlung sein Werk beginnen könne. Es sei seine Ueberzeugung, dafs nur bei höchster geistiger Anspannung etwas Tüchtiges und Bedeutendes geleistet werden könne. Und wo die Alten etwas Grofses und Herrliches geschaffen, hätten sie es gewifs dadurch erreicht. Böcklin überlegt daher lange und sucht sich scharf in die Sache hineinzudenken. Glaubt er es dann zu haben, so merkt man ihm beim Malen die innere Aufregung und die höchste Lebendigkeit für die Arbeit an, so dafs ihm darüber die Hand zittert, indem sie dem gleichsam fieberhaft vorausschaffenden Auge folgt.

22. November 68.

Sonntag. Heute sah ich im Ausstellungslokal der Lesegesellschaft Böcklins Petrarca, den sein Eigentümer, Herr Merian oder Merian-Burckhardt, dort ausgestellt hat. Böcklin hatte das Bild schon in Rom fast vollendet und hoffte, als er es bei seiner Abreise (1. Sept. 1866) mitnahm, vielleicht nur noch in der Lokalität des Besitzers einige Retouchen machen zu brauchen. Er rollte das Bild (das mit Kopaivenbalsam gemalt und noch ziemlich frisch war) auf und bedeckte dabei zum Schutze die Bildfläche mit Papier, das mit Unschlitt beschmiert war, damit es nicht

zusammenklebe. Als er in Basel jedoch die Rolle öffnete, hatte der Talg die Farbe und den Balsam durchdrungen und weich und verschiebbar gemacht; kurz, Farbe, Papier, Talg und Balsam war alles eine Masse geworden und das Bild stellenweise ganz zerstört. Böcklin kratzte darauf herunter, was er konnte, schliff das übrige Bild mit Bimsstein fast bis zur Leinwand ab und malte es auf derselben Leinwand in etwas veränderter Gestalt ganz neu.

Er meinte, wenn ihm dergleichen wieder passieren sollte, so würde er Benzin anwenden, der bei ganz leichtem Reiben mit dem Pinsel oder einem Tuch aufs leichteste die Farbe auflöst und entfernt. Läfst man darauf das Bild eine kurze Zeit stehen, so ist vom Benzin alles verdampft, und man kann getrost auf der Stelle weitermalen. Bei stärkerem Reiben kann man sogar den Leinwandgrund bis auf das nackte Gewebe abreiben.

Nach seiner Vollendung wurde das Bild in Zürich ausgestellt und erntete viel Anerkennung. Der Eigentümer schickte es darauf nach Paris, wo es als der Ausstellung des Salon unwürdig und mit Zurücksetzung behandelt wurde. Noch schlechter erging es daselbst Böcklins Christus und Magdalena, während sein Amaryllis, der zugleich ausgestellt war, besser fortkam.

Das Petrarca-Bild ist in seiner zweiten Form viel vollendeter als damals in Rom. Es ist schauriger, feuchter und herbstlicher, die Bäume welker und vom Wind zerzauster. Ueber die Wiese sieht man fort nach einsamen Häuschen.

Der Durchblick in die Ferne hat nun etwa diese Gestalt bekommen (vgl. unten): (a) weifses Wolkenlicht, (b) grauer Wolkenton, kleine Durchblicke blauen Himmels, die das Goldfarbige im grünen Moos (z) und in den bräunlich und gelb-bräunlich herbstlichen Bäumen darüber heben. Die Bäume links sind dunkel-grau-grüne Lorbeerstämme mit dunklem Laub. Häuser und der Erdabsturz daneben in dunkel schattiggrauduftigen Tönen. Terrain (y) warmgraues Gras, vorn mit unterscheidbaren Pflanzen, gegen die vordere Kante zu: nackte Felsfläche. An ihrem senkrechten Abfall Gras (m) mit kaltgelben Blumen, weiter unten einige blaue; halbwegs zwischen diesen und Petrarca jedoch feuchtviolette.

Die Pflanzenformen im Vordergrund sind etwas gröfser, ausgedehnter, und das Bild ist dadurch einfacher und knapper gegeben.

Einige blaue Blumen (etwas farbig) im linken unteren Teil des Bildes wirken in der Gesamtstimmung des Bildes wie Licht. So schlagend hat Böcklin den Dämmerungseffekt getroffen.

Anfangs war die Wiese hinten durch ein paar Büsche begrenzt, und auf derselben wandelten Arm in Arm zwei Frauen. Böcklin meinte, so gebe es mehr den Gedanken der Einsamkeit. Es sei ihm aber kurios vorgekommen, dafs man gerade durch die Oeffnung der Bäume die beiden Gestalten gesehen habe, und das habe für ihn etwas Gezwungenes gehabt.

Alle Tiefen in der Landschaft sind durch Krapptöne etwas ins Violette gestimmt.

Das Bild ist mit merkwürdiger Leichtigkeit gemalt, nirgends gequält, immer flott und nicht durch Herumprobieren herausgequält, sondern frisch aus der scharfen, lebendigen Vorstellung der Dinge herausgeschaffen. Einzelne Sachen an wirksamen Stellen sind dann mit gröfster Wahrheit und genau gegeben, wie der kleine nach hinten verkürzte Ast und andere Aeste, die vor dem hellen Luftton stehen.

Von grofser Meisterschaft ist die Anordnung der Flächen und Richtungen:

Wie die Lorbeerstämme schräg in das Bild hineinliegen und dementgegen der Felsblock dahinter wieder nach vorn kippt (die Bäume darauf aber wieder nach

hinten strebend). Rechts dazu der Brombeerstrauch, nach links unten hineinstrebend, unten in der rechten Ecke wieder in anders verkürzter Schräge das Lattichblatt. Zur verkürzten linken hineingehenden Seite des Felsblocks die schräg hintergehende Fläche der Wiese etc. Alles Motive, die nicht wenig dazu beitragen, das dargestellte Sujet räumlich hineinzugestalten.

In den einzelnen Motiven entdeckt man dann beim nähern Zuschauen immer neuen Reiz: In der rechten unteren Ecke die weiſse Winde mit ihren Blattschichten über das heruntergeknickte Lattichblatt rankend (dabei frei, leicht und schattig untergeordnet behandelt); die schwankenden dürren Schilfhalme über den blaugrünen Wasserstreifen am Felsen; die verdorrte violettgraue Waldrebe mit flockigen grauen Blüten, die hinten am Felsblock hängt; dann der Steinboden unterhalb der Lorbeerstämme, wo das Wasser ehemals bei höherem Wasserstande runde, abgeschliffene Felsstücke und kreuz und quer liegende Aststückchen abgelagert hat, die ein einförmig trocken grauer Schlammton überzogen hat; das rieselnde Wasser, in dem man klar den Grund sieht, und auf dem Wasser ein schwimmendes herbstliches Blatt, halb mit Wasser gefüllt; und so Tausende von liebenswürdigen Einzelbeobachtungen der Natur, die einen bei aller Einheit des Bildes und ihrer Unterordnung wieder an die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur erinnern und doch schliefslich immer wieder zur Hauptidee des Bildes zurückführen und diese aussprechen helfen.

Die Lichtskala vom hellen Luftlicht bis zu den

tiefsten Schatten in der Landschaft und in Haar und Sandalen der Figur des Dichters ist so grofs, als die Palette nur zuliefs, und auch die Farbenkraft ist auf das Aeufserste gebracht, so dafs schliefslich über den herbstlichen Büschen, über der grauvertrockneten Waldrebe etc. durchsichtige Lacktöne liegen, die der Behandlung einen ganz mysteriösen Zauber geben, so dafs man wie in der Natur durch die Dämmerung in dunkler Kraft die Farben erkennt. Licht, Luft und teilweise auch die Ferne leuchten, da sie trocken dick gemalt sind.

Das Gewand des Dichters ist ein kräftiges Graurot. In der Kopfbedeckung mit ihrem über Brust und Schulter hängenden shawlartigen Ende ist aber mit reinem Rot die höchste Farbenkraft aufgeboten, die dem scharfen, hellen Luftlicht gegenüber desto wirksamer im Bilde steht.

*

Erstes Museumsfresko:

Böcklin sagte kürzlich: er stelle sich in dem Bilde eine schwere hohe Aufgabe und riskiere, ob er der Sache Herr werden könne, oder ob er dabei Fiasko mache. Oft käme er sich dabei vor wie ein Seiltänzer, der auf hohem Seil gehe.

Aehnliche Gefühle müssen ihn auch heute bedrückt haben, denn er war den ganzen Tag verstimmt.

Naturstudien hat er wenig zu diesem Bilde gemacht. Zu den Tritonen hat er sich selbst im Spiegel gezeichnet, d. h. nie direkt kopiert, sondern in allem gleich auf die Verwendung Rücksicht genommen. Zur weiblichen Ge-

stalt hat er nur 2—3 Mal jene obenerwähnte Dame besucht, sich aber, wie es scheint, nur auf das Anschauen und Beobachten beschieden. Zu den Putten endlich zeichnete sich Böcklin einige Köpfe nach Kindern seiner Freunde, meinte aber dann, er könne sie nicht recht brauchen, sie brächten ihn aus dem Text. In so allgemein gedachte Gestalten dürften keine genaue Naturkopieen, die von der Natur zufällig so oder so gebildete Formen zeigten. Solche würden dem Beschauer sogleich aus dem Bilde auffallen und dem einheitlichen Interesse schaden. So verläfst sich Böcklin auch für den Kopf der Magna parens rein auf das Gelingen in einer günstigen Stunde, auf die erhöhte geistige Stimmung, wenn er sich vor der Arbeit selbst befindet und auf die geistige Anspannung, in die ihn das Arbeiten in der entscheidenden Stunde bringen wird. Bei dem ganzen Bilde hat er dem Erfinden an Ort und Stelle das Meiste überlassen, und deshalb verstehe ich auch sehr wohl, dafs ein anderer nicht gut an dem Arbeiten teilnehmen kann, da es unmöglich ist, sich in die Idee eines anderen und noch dazu eines Meisters wie Böcklin ganz hineinzufinden, wenn nur ein so leichter Entwurf zu Grunde liegt.

23. November 68.

Ich fragte Böcklin, ob die Bilder Iphigenia (bei Schack) und Sappho (Sarasin) in der Technik sich sehr unterschieden, und das eine etwa vorwiegend Wachs- und das andere Harzmalerei sei. — Er antwortete: im Iphigeniabilde wie in der Sappho sei Harz vorwiegend (und das

bei allen seinen Versuchen mit Wachsfarben). — Das Wachs diene nur als Schmelzmittel. —

*

Böcklin erzählte von Lenbach und Hagen. Sie beredeten Böcklin, mit ihnen zusammen ein Atelier zu nehmen. Das ging aber nur wenige Monate. Aus Anlass von Hagens Porträt gab es eine Mifsstimmung zwischen Lenbach und Böcklin, so dafs dieser sich zurückzog.

Schack wollte sich Böcklins Thätigkeit gleich der Lenbachs verpfänden, und Böcklin sagte zu. Als Schack aber einmal ein Bild Böcklins mifsfiel, schrieb ihm dieser, er sei nicht gebunden, es zu nehmen (Erste Iphigenia)[1]), und so hörte der Kontrakt auf, zumal Schack ihn verpflichten wollte, nie wieder Bilder mit Wachsfarben zu malen. Einige Zeit später bestellte er jedoch das Quellbild[2]) und liess ihm dabei völlige Freiheit. Das erste Bild der Iphigenia in Wachfarben hatte mit der Zeit, vielleicht infolge der Bewunderung von Seiten des Publikums, immer mehr seinen Beifall gefunden.

*

Heute das Fresko I im Museum begonnen. 2 bis 3 Kalkschichten mit Sand von $^3/_4$ Zoll, $^1/_2$ Zoll und 3 Linien, darauf eine Schicht von 2 Linien aus Kalk mit weifsem Marmorpulver und diese mit Schlaghölzern geschlagen,

1) In Wirklichkeit ist die „Villa am Meer" gemeint. (A.d.H.)

2) Jetzt in Dresden. (A.d.H.)

dann mit dem Brettchen glatt verrieben. Der Grund ist sehr delikat und hell, jedoch nicht so hell wie reiner Kalk, auf dem das daraufgestreute weifse Marmorpulver durch die Feuchtigkeit, die es aufsog, dunkel wurde. (Vielleicht enthielt auch die vorletzte Schicht neben dem Sand noch etwas Marmorpulver.)

Um die Zeichnung aufzupausen, wurde auf das unterzuschiebende Pauspapier Rötel (Bolus) verrieben und alsdann die Konturen mit einem Griffel (vielleicht Bleistift) durchgedrückt.

Dann legte Böcklin den oberen Teil mit den Putten flink mit dem Luftton in Wirkung an, das Licht mit einem Ton (ohne grofse Berücksichtigung der Konturen) und malte dann den Luftton etwa, wie er werden sollte. (Schwarz, Kalk, etwas blauer Ultramarin und etwas grüner; als sich das aber zu kalt erwies, noch tüchtig hellgrüne Erde darunter.) Dann wurden die obersten Putten weiter in Wirkung zur plastischen Erscheinung herausgebracht und zwar: erst mit einem Ton aus dem Luftton mit mehr grüner Erde und ein bischen Schwarz modelliert und dann wieder ganz dünn das Licht gedeckt (um darauf die Form mit Licht herauszumalen). Dann wurde Hintern, Füfse und etwas am Kopf ziemlich farbig mit hellrotem Eisenoxyd angetuscht und das Licht mit einem warmen hellen kalkgemischten Ton anfangs dünn und vorsichtig herausmodelliert und leiser bis in die Schatten hinein. Dann wurden mit einem luftigen Ton (nur etwas dunkler als der Luftton) die Schatten hineingesetzt und die unteren Schatten unter Hintern, Kopf (Halsfalten), Zehen und unter der Achsel-

höhle mit hellrotem (reinem) Eisenoxyd. Dann kamen die Glanzlichter auf Hintern, Rücken und Bein, dünn (aber keck und sicher). Darauf die blonden Haare, gebrannte grüne Erde (helle) mit etwas Grau und Kalk, dann die Schatten darunter mit gebr. grüner Erde (dunkler), endlich auch hierauf ein weifsliches keckes Glanzlicht (dünn, denn wegen des Kalkes trocknet es gleich sehr hell und mit harten Rändern auf). Beim zweiten Putten dahinter war mit dem grauen Luftton nur die Form im Allgemeinen herausmodelliert. Darüber legte Böcklin dünn einen hellen rötlich gemischten Ton (vielleicht weifs mit hellrotem Eisenoxyd) und brachte das übrige, das er in Form und Wirkung noch brauchte, durch Gegenstellung von Wolkenlichtern heraus, so auch beim Arm des ersten Putten und beim dritten, den er im Lokalton des Fleisches etwas gelblichgrüner hielt. Nur das vorgestreckte Bein des zweiten Putten malte er klar und nebelfrei (ähnlich dem ersten), das übrige des Körpers wurde von den Wolken verschleiert dargestellt.

Böcklin sagte, nun wäre es ihm auch begreiflich, weshalb die alten Maler in ihre Fresken so gern Wolken brachten: weil sie dabei die gröfste Willkür und zugleich die gröfsten Mittel hatten, durch Wolkenlicht oder Wolkenschatten das Licht oder den Schatten (überhaupt die plastische Erscheinung) ihrer Figuren recht wirksam hervorzuheben. Die Putten zerpflücken die Wolken zu Federwolken. Die Wolken malte Böcklin aus dem graulichen Grund mit hellweifslichem Ton heraus (Kalk, etwas blau und vielleicht eine Spur gelb).

24. November 68.

Er sagte, er hätte in der Nacht im Halbwachen fast wie in einer Vision das Bild ganz klar im Geiste gesehen, wie es werden müfste: um die brillant gemalte Figur farbig warm und körperhaft die Kindergestalten, die Wolken selbst brauchen nicht zu prätendieren, wirkliche Wolken täuschend darzustellen, da sie ja mit den Figuren nur das Symbol von Wolken. So, wie er Putten und Wolken zuerst beabsichtigt hatte, würden sie ihm zu kalt, schaurig und geisterhaft werden (wenn er sie nämlich zu sehr in dem mittelgraublauen Luftton hielte).

Er war heute (Dienstag) zu Bekannten zum Essen geladen und ärgerte sich nachher, dadurch zu viel Zeit verloren zu haben. Er würde während solcher Arbeit nie wieder darauf eingehen, eher Frühstück mitnehmen und es auf dem Münsterplatz oder der Pfalz verzehren. Man risse sich sonst aus seiner Zauberwelt und verliere den Faden.

Er sagte dann noch: er hätte beim David Erfahrungen gemacht und würde in Zukunft mit den reinen Farben vorsichtig sein. Er wollte alles mit kalkgemischten Farben beginnen, auch das rote Gewand der Magna parens erst in dem Sinne durchmodellieren, damit alles binde, und dann ganz dünn mit etwas reinem Rot darüber lasieren. (Beim Mantel des David waren nämlich viele Stellen in den Schatten, wo das rote Eisen-Oxyd rein und reichlich aufgesetzt war, nicht ganz fixiert). Auch das Schwarz der Harfe liefs sich noch abwischen; in beiden Fällen vermutlich wegen zu viel überschüssiger Farbe.

Die Borte des Bildes würde er wohl mit Farben malen, die die Farben im Bilde etwa stärker wiederholen, nach der Thatsache, dafs Farben fein und zart werden, wenn man sie in der Nähe (als schmalen oder kleinen Fleck) brillanter und kräftiger (oder auch in etwas verschiedener und kräftigerer Nuance) wiederholt. Doch dürfte die mafsgebende Farbe nicht zu dunkel sein, damit das Auge sie immer noch mit der andern messen und vergleichen könne.

Hier also im Rahmen: blaugrün (vielleicht grün Ultramarin mit etwas Weifs untermischt) und an der innern Kante vielleicht ein ganz scharfes Gelb als Linie, was das Fleisch zart machen mufs, und wohl auch ein bischen Rot. Denn das Bild enthält vorwiegend: blaugrün in Luft und Wasser und warmgelbliche Töne in den nackten Köpern, und alle diese Töne würden dann durch den Rahmen in einen zarten Ton zusammengeworfen.

*

Ich schlug Böcklin ein Experiment vor, das sich allerdings auch wegen der Kosten nur bei kleinen Fresken machen läfst: Da die Berührung mit der Luft den kohlensauren Kalk erzeugt, so verhindere man das Zutreten der Luft durch einen Ueberzug von Kollodium, den man in dem Mafse entfernt, in dem die Malerei vorschreitet. Man würde dann vielleicht den Kalk immer so frisch und bindungsfähig finden, als hätte man ihn erst aufgetragen und könne die ganze Fläche auf einmal grundieren lassen. Böcklin meinte, dann könne man vielleicht auch das Gemalte mit Kollodium

bedecken und dann dieses erst beim Zusammenstimmen entfernen.

*

Böcklin sagte, er verstehe nicht, was Armenino über Fresko-Technik sage: daſs man sich Licht- und Uebergangston und Schatten für das Fleich mische und dann durch Ineinandergieſsen dieser Töne die übrigen Abstufungen zu erreichen suche. Das würde doch eine trockene Malerei werden, und alle Freiheit und alles Herausfühlen der Töne und des malerischen Effektes würde einem durch solch pedantisches Verfahren genommen. Armenino war Professor und Maler, jedoch glaubt Böcklin, daſs keine Bilder von ihm existieren, so daſs man kein Urteil hat, wie weit er Pedant und wie weit er Künstler war. — Armenino erzählt auch von Tintoretto mit groſser Bewunderung, wie er ein Bild (Fresko?) aus einem dunklen Ton rein mit Licht herausmodelliert habe.

Die Rezepte dieser Kunstschriftsteller nützen einem nicht viel; nur dazu, daſs man einmal ihre Angaben probiert und sich überzeugt, daſs nichts daran ist. Es geht alles auf technische Kunstgriffe hinaus, und das liegt dem wahrhaft Künstlerischen doch so fern. Die Maler der Zeit Armeninos und andere waren keine wahren Künstler, und überall kommt an ihnen ein handwerklicher Sinn zum Vorschein. Es ist mit jenen Schriftstellern und ihren Büchern so wie z. B. mit den Bildern von Francia, dessen Hauptinteresse ist, die Luft auf dem Bilde recht glatt zu kriegen und wolkenlos (da er das Wolkenmachen fürchtet, und er dann oberflächlich ein recht hölzernes

Gesicht malt und schliefslich seinen höchsten Trumpf in einem recht brillant und raffiniert gemalten roten Gewand ausspielt. Auf dergleichen Dinge ging all ihr Trachten: in der Leimmalerei eine glatte Fläche oder eine gleichmäfsige Lasur recht fleckenlos und rein herzustellen und dergleichen Pedanterieen mehr.

Auch Michelangelo in seinem Streben nach dem Handwerklichen ist ihnen fast beizuzählen. Rafael und Correggio sind vielleicht die einzigen, die frei von pedantischem Wesen stets künstlerisch dachten und reine Naturanschauung zu realisieren suchten.

Böcklin erzählte von einem Bilde von Vanutelli in Rom: Zion (als ein halbnacktes Weib) klagend und um sie eine Schar ninivitischer Weiber. Das Bild hätte eine falsche Mon' tellung gehabt. Die Sichel gegenüber der untergehei. ä Sonne. Er freute sich, als Böcklin ihn darüber belehrte, und äufserte: »Quando uno non sà, come fare, bisogna soltanto domandare un tedesco. Quelli sanno tutto.« — Die Italiener, die selbst keine Schulbildung haben, schätzen die Schulbildung an Deutschen sehr hoch, ja, sie überschätzen sie und denken wunder, was man damit anfangen könnte. Dabei ist der Wert der Schulbildung und der Unterschied von solchen, denen das bischen Wissen abgeht, gar nicht erheblich.

*

Böcklin rät immer, nur mit reinem Kopaivenbalsam zu malen, ohne weitere Zuthat von Oel oder anderen Stoffen. Mein Balsam ist nun aber so dick, dafs ich ihn

nicht gut über das Bild verbreiten kann. Böcklin sagte, dann soll ich meine Malweise danach einrichten, aber nichts darunter nehmen. Kopaivenbalsam ist ein Harz mit einem langsam flüchtigen Oel. Mit Nufsöl oder andern Oelen besteht nun die Gefahr des Vergilbens; bei Zusatz von Terpentin wird aber der Uebelstand der Zähigkeit nicht gehoben; denn Terpentin ist ein sehr rasch flüchtiges Oel und hat dazu (noch mehr als der Balsam) auflösende Eigenschaften.

Zur Freskomalerei: Destilliertes Wasser bildet in unverschlossenem Gefäfs aus der Luft Kohlensäure und ist dann weniger günstig zum Malen, weil es die Bildung der Kalkkruste beschleunigt. (Prof. Fr. Burckhardt.)

Ueber den chemischen Prozefs der Bildung der Kalkkruste sind Fachmänner verschiedener Ansicht: Einige (Physiker Müller und Hagenbach) meinen, es finde nur eine Verwandlung, keine Ortsveränderung der Stoffe oder ihrer Atome statt. Dr. Gäbbelsröder (Stadtchemiker) sagte, es könne sehr wohl dabei ein Ausschwitzen und Heraustreten der Kalkflüssigkeit, Kalkmilch, stattfinden.

Die feine ungrundierte Leinwand aus Berlin (Schmidt?) gefiel Böcklin, und er sagte, sie wäre leicht für den Gebrauch zuzubereiten. Erst überzieht man sie ganz dünn mit Leim, dann mit einer dünnen Lage Farbe. —

Goldrahmen. Ich habe den für Prof. Fr. Burckhardt beim Vergolder bestellt. Er wird etwa: Lorbeerstab (glänzende Bänder und glänzende Punkte), glänzende Hohlkehle, stumpfe Fläche, glänzendes, gewundenes Band und stumpfe grade Fläche. Er sieht ganz stattlich aus.

Böcklin, der viel Glanz an Goldrahmen liebt, läfst gewöhnlich noch die Fläche glänzend machen und darauf mit Punkten in feinen Konturen Rankenornamente ciselieren.

Er sagte, er habe noch ein anderes Profil, das er gern anwende. Das sei umgekehrt: indem es den dicken Lorbeerstab nach innen habe (wie beim »Christus«).

25. November 68.

»Man dürfe die kalten Uebergangstöne im Fleisch nicht eigentlich malen, sie müssen da sein, dürfen aber stets nur herausgefühlt werden.« Böcklin wollte damit wohl sagen, man dürfe sie nicht gemalt sehen; denn er malte sie, indem er das ganze Fleisch mit einem kältern Mittelton modellierte und dann das Licht von seiner Höhe aus allmählich da hinein verlaufen liefs und darauf die Schatten farbiger und wärmer hineinsetzte. So blieb denn der Uebergangston kalt dazwischen stehen.

*

Museumsfresko I.

Die Kindergenien hat Böcklin sehr passend verschieden individualisiert und mit der Färbung die plastische Wirkung zu unterstützen gesucht.

Er sagt, er denke immer daran, jedem einen andern wirklich lebensfähigen, individuellen Charakter zu geben. Alle fünf hat er ganz mit Kalk gemalt. Den Kopf des einen Knaben (ganz rechts in der Gruppe) aber versuchte er lasierend; er tuschte ihn mit Benutzung des weifsen Marmor-

grundes mit hellrot Eisenoxyd dünn an (wie Aquarelle), zeichnete mit dunklerer, rötlich warmer Farbe die Zeichnung der Gesichtsteile hinein und setzte auf die Höhle des Kopfes und der Stirn und auf die Nasenspitze dünne Lichter mit Kalk keck auf (die im Augenblick des Aufsetzens dunkel aussehen, aber gleich sichtbarer werden). Dieser Kinderkopf ist der wirksamste und beste, und Böcklin sagte, dafs er in gleicher Weise fast aquarellartig tuschend oder lasierend mit Benutzung des Marmorgrundes die Magna parens malen wolle.

Darauf malte Böcklin die Flamme: unten Ultramarin, dünn auf den Grund lasiert, dann dünn Cadmium, aber ohne dafs sich Grün bildet; dies färbte aber gleich zu stark, so dafs Böcklin mit reichlichem Weifs darüber ging, bis es milder wurde, was aber noch viel weifser aufhellen wird. Mit dem Weifs dick deckend ging er bis in die Spitzen der Flamme und lasierte darauf Chromrot hinein.

Fackel darunter schwarzbraun, an der Seite glänzende Reflexe (von den Wolken her) spiegelnd.

*

Ueber eine Photographie der Töchter Palmas in Dresden äufserte er: wie das ein merkwürdiges Bild sei, alles falsch und verzeichnet und doch so schön.

Van Dyck, obgleich Schüler von Rubens, ist doch so sehr verschieden von ihm. Er glaube übrigens nicht, dafs van Dyck in seinen Porträts von Kindern und Prinzessinnen ganz charakteristische Aehnlichkeit erreicht hätte. Dieselbe starke Schwingung der Mundlinien und dasselbe vornehme Lächeln kehre fast immer wieder.

Ueber die Zopfbilder mit Bolusgrund. (Von Ribera an.) Es müssen diese Bilder auch neu scheufslich ausgesehen haben. In allen geht es nur darauf hinaus, mit den übertriebensten Effekten zu knallen. Uebertrieben warme und zu braunrote Schatten und darauf blendend helle kalte Lichter waren auf diesen Bildern wohl von Anfang an, was die Zeit dann noch scheufslicher gemacht, indem sie die Unterschiede vergrösserte.

26. November 68.

Wenn man Damenporträts zu malen hat, müsse man zufrieden sein und auf nicht mehr Vorteile rechnen, als dafs die Dame eben nur im Zimmer anwesend ist. Man müsse sehen, wie sie sich wohl zu bewegen pflege, durch Scherze oder anregendes Gespräch günstige Erscheinung aus ihr herauslocken, im übrigen aber aus der Erinnerung ihre Erscheinung herauszubilden suchen. Man darf sie höchstens bitten, den Kopf mal auf einen bezeichneten Punkt zu richten; man bezeichne aber es sogleich als genug, sowie man das Gewünschte in Form oder Bewegung gesehen habe.

Es sei ihm über so entstandene Porträts gesagt worden, es seien zwar nicht in allem genau ihre Züge, aber sie sei ähnlicher als eine Photographie, indem er ihre Eigentümlichkeit wiedergegeben habe.

Wenn er wieder nach Italien kommen würde, so würde er vor allen Dingen nicht versäumen, die Fresken Correggios in Parma aufzusuchen. Ich glaubte sie (als Kuppelbilder) dem Auge vielleicht zu fern, um sie genauer

untersuchen zu können. Böcklin antwortete: dann würden sie von Correggio gewifs auch dementsprechend entworfen und gemalt sein.

Heute malte Böcklin im Fresko die obere rechte Engelgruppe: die vordere, grad stehende, zuerst grau in grau modelliert, die Schatten selber grüngrau mit viel grüner Erde. Dann ging er über den ganzen Körper mit einer weissen Lasur und legte, als diese angezogen hatte, schliefslich eine andere von reinem, hellrotem Eisenoxyd darüber. Es machte diese Figur mehr als die vorigen einen weichen, sanftrosafarbigen und fleischigen Eindruck. Böcklin beschlofs daher, die Mittelfigur so zu malen. Das rote Gewand will er dann aus einem Mittelton herausmalen (alla prima) mit nur zwei Farben: Licht fast weifs und Schatten (farbig).

27. November 68.

Freitag. Der Kalk band noch am 4ten Tage (gestern) kaum mehr; selbst das Durchzeichnen der Pause gab auf der fast festen Oberfläche kaum mehr an, weshalb Böcklin nicht weiter malte. Die Fläche schluckte jedoch das Wasser noch ganz gut auf wie im Anfang, und Böcklin meinte: wenn es sein müfste, könnte man gewifs noch 1—2 Tage mit kalkgemischten Farben darauf malen. Böcklin hält das für eine sichere Probe des Noch-Bindens, wenn ein Wasserstrich sogleich vom Grunde aufgetrunken wird. Zerstört man das Kalkhäutchen durch vorsichtiges Reiben mit dem Finger unter Anfeuchten mit destilliertem Wasser, so kann man eine nicht bindende Stelle noch

bindend machen. Man bringe aber nicht Speichel darauf; denn der enthält Magensäure, die vielleicht mit dem Kalk noch andere Verbindungen eingeht.

Die Borte des Bildes, die Böcklin anfangs hellgrün halten wollte, weil der Hauptton des Bildes vielleicht dahin gehen würde, machte er nun (vorläufig) tintig mittelviolett, weil, wie er sagte, die Flamme mit ihren brillanten Farben nun die Bedingungen und den Hauptton geändert hätte. (Vielleicht waren ihm die obersten Putten durch sie zu trübe geworden.) Doch würde sich die Farbe des Randes durch die untern Figuren vielleicht noch anders bestimmen.

28. November 68.

Der Gipser hat heute den Marmorkalkbewurf (für den ersten schon halbtrocknen) noch einmal frisch gemacht (am obern Teil der Mittelfigur), aber die Konturen ungenau herangesetzt, so dafs Böcklin verschiedene Stellen, z. B. die Finger der linken Hand und den Kopfkontur, wieder herausschneiden musste. (Sie waren noch vom vorigen Grunde, und Böcklin fürchtete, dafs diese Stellen nicht mehr binden würden.) Er schnitt die halbe, manchmal die ganze obere Schicht, die zwei Linien stark ist, an den betreffenden Stellen aus und füllte sie mit dem Marmorstuck durch den Spachtel wieder zur vorigen Höhe aus und glättete es, was völlig gelang.

Die Mauer hat vier Bewürfe, der oberste Marmor und Kalk, die anderen nur Sand und Kalk.

Der zweite Kalkbewurf zeigte immer bald nach dem Auftragen starke Risse, was bei solcher Stärke des Putz-

kalkes beinahe nie zu vermeiden ist. Dadurch gelang es nun auch Böcklin, den Gipser zu überzeugen, so dass er in Zukunft nun wohl Vitruvs Anweisung, fünf Lagen zu machen, wodurch die Risse vermieden werden, befolgen wird. Jede Schicht braucht wohl einen Tag Zeit, um erst eine gewisse Konsistenz und die zum neuen Auftrag oder Malen nötige Festigkeit zu erlangen.

Heute (Sonnabend) Nachmittag hat Böcklin den Kopf der Magna parens gemalt; einen lichten grünlich-blauen Mädchenkopf von entzückendem Ausdruck, begeistert aufschauend mit leichtem Lächeln. Er hat das Gesicht mit einem kalt grünlichgrauen Ton dünn lasierend modelliert (nach seiner Aussage grüne Erde, etwas gebrannte grüne Erde, ein wenig Schwarz und ein wenig Weifs). Wo sich die Modellation (bei Stirn und Wange z. B.) dem Licht näherte, hat er in Rechnung auf den Lichtton, der darüber kommen wird, etwas blau Ultramarin dazu genommen. Haare ganz hell grünlichblond, im Licht fast weiss. Augensterne licht, eher bräunlich. Er sagt, er wolle ganz lasierend beginnen und von der plastischen Wirkung beim Malen absehen. Ausdruck und Form in den Gesichtszügen mufs vielmehr herausgefühlt werden; dann erreiche er sicherer die Erscheinung, die ihm im Geiste vorschwebe, als wenn er anfinge z. B. die Formen der Nase mit realistischen Schlagschatten, Glanzlichtern etc. frappant herauszumodellieren, wie Guercino und seine Zeitgenossen gethan. Das würde seinem Bilde den Zauber nehmen, es prosaisch machen und das Urteil der Leute herausfordern. In der ganzen Zeit des Guercino und

Caravaggio liegt etwas Rohes, oft Brutales. In den meisten ihrer Bilder sieht man fast nur die Sucht, zu imponieren.

Böcklin hat das „erste Oktoberfest", das er im alten Atelier hat stehen lassen, zurück erhalten. Er hatte es mit Wachsfarben auf eine sehr alte Tischplatte (von hartem Holz) gemalt. Die Tischplatte war aber geflickt gewesen und hatte zugekittete Risse, die später durch das Bild durchwuchsen und es ganz verdarben, so dafs er genötigt war, das Bild noch einmal zu malen. Böcklin hatte das Bild etwa 1865 gemalt, kurz bevor ich nach Rom kam, und seine Frau spricht von jener Zeit als von einer sehr fröhlichen. Böcklin sei beim Malen immer voll heiterster Laune gewesen. Die spätere Wiederholung sei nach ihrer Meinung lange nicht so glücklich ausgefallen.

Viola ist mit Harzfarben gemalt, nicht mit Wachs. Mit Harzen, die in Wasser aufgelöst und als Leim gebraucht worden sind, also eher als Leimmalerei zu bezeichnen. Darüber mit Oelfarben und Kopaivenbalsam. Das „Oktoberfest" wäre auch keine eigentliche Wachsmalerei allein, sondern alles durcheinander. Aus den Rissen der Holzplatte, die mit einem Kitt, worin Olivenöl, ausgekittet sind, hofft er das Olivenöl durch Benzin oder andere ätzende Mittel herausbeizen zu können und dann die Risse auszuretouchieren.

29. November 68.

(Sonntag.) Böcklin äufserte, er fühle, dass er das Freskobild jetzt in seiner Gewalt habe. Alles und besonders

der Kopf der Magna parens würde sehr licht aufhellen, und man wird nur gerade die Modellierung durchahnen können. Die Mittel, womit es erreicht ist, wird man nicht mehr sehen, jedoch desto besser und geheimnisvoller wird der Eindruck des fertigen Bildes sein. Er hält es für sehr schwierig, im Fresko die verschiedenen Karnationen sprechend zu geben. Auch die Maler des Cinquecento hätten es nicht gekonnt, und Rafael hat in seinen Bildern fast überall dieselbe Fleischfarbe.

Böcklin hat doch gewifs nicht zu befürchten, dafs bei seiner vorsichtig herausfühlenden Art zu malen, seine Gestalten nicht plastisch genug würden. Seine Bilder, besonders sein Christus, wirken ja im Vergleich mit den anderen wie Bildwerke. Bei fast keinem neueren oder älteren Meister ist alles so bis zur fernsten Ferne mefsbar und fast wirklich wie bei Böcklins Bildern.

Bei gröfsern Bildern solle man die Figuren immer etwas überlebensgrofs halten, sie werden doch nur richtig wirken. Selbst Porträts halte er gern etwas darüber. So die Porträts von Herrn Burckhardt-Iselin und Frau, so die Viola und besonders Christus und Magdalena. (Christus fast 8 Fufs grofs).

Böcklin scheint es zu wünschen, dafs Weber seinen Christus und Magdalena in Kupfer steche, und beide würden gewifs damit grofsen Erfolg haben.

In Basel hat das Bild grofses Aufsehen gemacht; die Zeitungen brachten Gedichte darauf, und als es ausgestellt wurde, brachte es circa 1000 Frs. Eintrittsgeld ein. Weber scheint jedoch das Bild in verschiedenen Sachen für nicht

recht gelungen zu halten, und besonders anstöfsig ist ihm das Fehlen der Beine, während doch das Hauptgeheimnis der Wirkung darin liegt, dafs in diesem Bilde nur das Allernotwendigste gedrängt gegeben ist, und man fast weiter nichts sieht als die Köpfe.

Vor der Magna parens: Wenn man Farben als solche recht wirken lassen will, so müssen sie fast gleichwertig nebeneinander stehen und dürfen nicht viel von Licht und Schatten unterbrochen werden. So würde er das rote Gewand neben die Karnation der Magna parens stellen. Ein bischen Licht und ein bischen Schatten reichten hin, den Ton angenehm zu machen, zu bestimmen und die Farbe in Schach zu halten. So bei dem Fleisch des ersten Engels; der leichte Schatten des Kopfes und das Glanzlicht auf dem Haar besonders reiche hin, den Körper weich, zart und seine Farbe unbestimmbar zu machen.

30. November 68.

Den Kopf der Magna parens hat Böcklin heute noch ganz wieder übermalt und ihn bedeutend farbiger gemacht (besonders durch Hineinspielen von hellrotem Eisenoxyd in die Lichter). Obwohl er vorher in seiner blassen Stimmung zarter wirkte, so ist doch immer zu berücksichtigen, dafs alles bedeutend heller auftrocknet. Die grünlich hellblonden Haare wären trocken fast schneeweifs geworden; denn aus der hellgrünen Erde wird ein ganz heller, kalt zartgrüngrauer Ton. Der Kopf setzt sich im Schatten des Haares dunkel von der Luft ab, im Schatten der Karnation eine Spur heller. Im Licht des Gesichtes

hat es sehr gut gethan, als Böcklin die Farbe des Gewandes als ganz hell kalt violettroten Ton neben die Wange setzte, die plastisch wurde, als sie sich dunkel dagegen modellierte, und durch das kalte Violettrosa des Gewandes erhielt das Gesicht einen sanften, (um eine Spur) wärmeren Anflug im Fleischton.

3. Dezember 68.

Böcklin hat die Farbe des Gewandes geändert; statt hell lebhaft kalt rot und brillant leuchtend hat er es heute mit dem kalt dunkel violett Eisenoxyd gemalt, die breiten Lichter aber ganz hell kaltviolett. Warum? sagte er nicht; er äufserte nur: der Entschlufs sei ihm schwer geworden, es sei aber notwendig gewesen. Er gewann dadurch für das Fleisch einen sanften, warmen, etwas abgetönten Schein, besonders durch die breit und glänzend hell violetten Lichter des Gewandes, die heller als der Gesamtton des Fleisches, in welchem die Lichter jedoch gleichwertig, vielleicht sogar eine Spur heller sind. Die Luft erscheint neben dieser Gewandfarbe wie ein mildes, warmes Graublau (trocken und ziemlich hell).

An den Falten hat Böcklin das Hinterflattern sehr energisch durch breite Seitenflächen bezeichnet.

*

Böcklin sagt, er hätte die Erfahrung gemacht, dafs man auch über 5—6 Tage alte Stellen noch malen kann, sobald man die Farben mit Kalk mischt, überhaupt so lange, als die Wand noch nicht auszuschwitzen anfängt.

Wenn die Haut, die sich darauf bildet, auch nur dünn ist, so löst sie sich bei leichtem Waschen wenigstens nicht auf und wird immer härter, je älter sie wird. (Ob diese später darüber gemalte Farbe aber wirklich dauerhaft ist und nicht abplatzt, ob dem Darübermalen durch das Ausschwitzen in perligen Tropfen eine Grenze gesetzt wird, und wann dieses eintritt, darüber hat Böcklin jedoch noch keine Erfahrung.)

Prof. Fr. Burckhardt hat Freskogrund und Marmorstuck unter dem Mikroskop untersucht, konnte aber über den Prozefs der Kristallisation nichts endecken; man sah nur eine einfache, weifse Masse.

Prof. Jakob Burckhardt wollte den Kopf der Magna parens lachender haben. Böcklin gestand das nicht zu und meinte, die Lieblichkeit müfste in der Form liegen und in dem freudigen (nicht lachenden) Ausdruck der Augen.

Die Lichtfarbe des Gewandes ist so hell, dafs die Halbtöne im Fleisch, namentlich die verkürzte Fläche über der Brust, etwas dunkler dagegen stehn. Böcklin wiederholt dabei aber immer, dafs alles so hell würde, dafs die Unterschiede beim Auftrocknen nur sehr gering erscheinen werden.

Chromrot (von Pettenkofer empfohlen) hat sich ganz gut bewährt.

Es ist eine Spur blasser geworden; doch daran ist vielleicht auch die frische Untermalung der Flamme mit weifsem Kalk schuld.

Chromgelb ist ganz unhaltbar, ebenso Chromgrün, das in einer aufgestrichenen Probe fast ganz vergangen war; der übrig gebliebene Teil war schwärzlich geworden.

*

Den Ratsherrn Imhof besucht und seine Gemäldesammlung besichtigt. Er besitzt zwei Bilder von Böcklin: Kopf eines Italieners (knapp im Rahmen, schwarzes Haar, warmer Teint, fahlroter Mantel, fahlblaue Luft). Beim Hals sieht ein Stück weiſses Hemd aus dem Mantel, sehr wirksam modelliert und schön gezeichnet.

Das andere Bild: Landschaft aus dem Sabinergebirge hatte ihm Herr Imhof bestellt, als Böcklin nach Weimar als Professor ging. (Es ist jedoch später in Rom und in Wachsfarben gemalt.) — Heiſser Mittag. Weiſse

Brücke über einen ausgetrockneten Bach, der vorn nur noch einen Tümpel ganz stillstehenden Wassers hat; die Steine weiter hinten sind teilweise oder ganz mit dem trocknen, gelblich weifsen Kalkschlammabsatz überzogen. Auf dem Weg einige Figuren. Im Mittelgrund einige immergrüne dunkle Eichen, vorn an den Seiten des Bachbettes viele dunkle Eichenbüsche und links über der hohen verkürzten Hügelfläche eine Ortschaft.

5. Dezember 68.

Fresko.

Prof. Hagenbach sprach über den Prozefs der Kalkbildung. Durch Aufspritzen von vielem Wasser wird im Fresko die Verwandlung in kohlensauren Kalk (das Häutchen) befördert. Der »David« habe darum so schnell aufgehört, zu binden. Man kann die Bildung des kohlensauren Kalks beschleunigen; wenn man z. B. einige Male über Kalkwasser oder über das Wasser einer Kalkfarbe haucht, so bildet er sich gleich. Auch aus gebranntem ungelöschtem Kalk würde die Luft mit der Zeit, vielleicht in einigen hundert Jahren, kohlensauren Kalk bilden. Der untere, am Bild getrocknete erste Kalkmörtelbewurf schluckt noch (nach 14 Tagen), obwohl er ganz trocken scheint. Böcklin hält ihn trotzdem noch nicht für ganz trocken und meint, er bände noch.

Hagenbach sagt: Wenn man eine solche Fläche mit Kalkwasser überstreicht, so bindet sie gewifs noch für einige Stunden und würde sich gewifs ganz wie eine dünne Lage Kalk verhalten.

Böcklin hat eine Probe der Haltbarkeit der Farben auf Freskogrund (Marmorkalk-Grund) gemacht, die Folgendes ergab:

Ultramarin (imitierter), rein und dunkel mit fettem Pinselstrich aufgetragen, erwies sich als vortrefflich und durchaus haltbar.

Chromgrün ist fast ganz zerstört und verschwunden (von Pettenkofer empfohlen). Die Spur von Farbe, die noch übrig geblieben, ist grau scheinend.

Preufsisch Braun ist haltbar.

Violett Eisenoxyd (Morellensalz) mufs feiner durchgerieben sein; dann ist es auch haltbar.

Auch Chromrot und Cadmium haben sich auf der Flamme der Fackel als haltbar erwiesen.

Wo auf pompejanischen Fresken die weifsen oder überhaupt helleren Farben fett aufgetragen sind, bemerkt man rauhe, sandkornartige Teile darin. Böcklin vermutet, das sei Marmorstaub. Man hätte anstatt der weifsen Farbe und des weifsen Kalkes, der dick aufgetragen fast stets reifsen würde, das Material des letzten Auftrags (Marmorstaub mit Kalk gemischt) benutzt. Dadurch käme bei gleicher Wirkung und Helligkeit weniger Kalk auf die Bildfläche, und der wenige würde noch dünner ausgebreitet.

6. Dezember 68.

Böcklin war heute im Atelier und zeichnete auf: das Bild der Venus (mit farbigen Pastellstiften). Schade, dafs man solche Pastellkorrektur nicht fixieren kann; denn

ein darüber gebrachter Firnis, welcher es auch sei, würde die Pastellzeichnung dunkel und fleckig machen.

»Wie viel wirksamer, farbiger und dabei geheimnisvoller und zarter wirkt nicht ein Bild wie dieses, das in den Tonunterschieden unbedeutend, kein eigentlich brillantes Licht, aber in den zusammengehaltenen Lokalfarben hell, einfach und dabei sprechend unterschieden ist«, äufserte Böcklin im Vergleich mit dem Quellbild. Ich sagte, es sei beides schön, je nach seinem Charakter: dieses in seiner reichen, mannigfaltigen Figurenkomposition, in der reichen Anlage von Licht und Schatten, von Pflanzen, Blumen, Quellen und Wolken heiter, die Venus dagegen mit ihrer einfachen Luft, der einfachen, weiten Meeresfläche, der einfachen Farbenanlage feierlich wirkend.

Böcklin meinte: ja, darin läge das Feierliche, in der äufsersten Einfachheit. Das andere sei ihm viel zu reich und verlohne gar nicht all die Mühe und Sorgfalt, die man darauf verwende. Sie käme bei einem so überladenen Stoff doch nicht zur Geltung. Wenn er das Bild nach seinem Wunsch zu machen hätte, würde er es anders anlegen.

Er fand jetzt vieles an dem Bilde der Venus kleinlich und meinte, es sei ungemein nützlich, in grofsen Dimensionen zu arbeiten; das bilde einem den Sinn für Grofsheit der Form. Die Achsel machte er weniger eingeschnitten, gab der Schulter (nach dem Triceps herunter) Fülle (wo sich das meiste Fett ansetze). Die Brust dachte er

weiter hinten ansitzend, so daſs sie sich gegen den Arm etwas drücke. Dieses Stauen von Fett gebe den Formen oft eine groſse Schönheit. Dann gab er eine leise Formbegrenzung von der Brust nach dem Leib herunter an, die er bei jener schönen Dame neulich beobachtet, und die bei geringer Bewegung schon sich zeigt. Die Schultern lieſs er weniger steil ansteigen. Das Licht, damit möglichst wenig Schatten entstünden, lieſs er ganz von vorn kommen. Das Bein unter dem blauen Schleier müsse man ganz einfach, fast ohne Modellierung anlegen und dann den Schleier mit seinen blauen, dunkleren Faltenstrichen darüber zeichnen; das lieſse ihn am wahrsten und schönsten erscheinen. Vor der Luft hinter Oberkörper und Kopf der Venus thäten ihm die einzelnen scharfen blauen Faltenstriche ganz besonders wohl.

Von den Flügeln der Engel gab er dem einen dunkelrote (Eisenoxyd), dem andern einige warm chromgelbe Federn. Das bestimme ihm die Fleischtöne. Wenn man Luft aus Blau und Weiſs male, werde sie hart und roh. Er habe gefunden, daſs grüne Erde einen besonders lustigen, durchsichtigen und unfaſslichen Charakter habe. Indem er dies hier bei dem Venusbilde (und auch beim Museumsfresko) der Luft unten und dem fernen Meer beigemischt habe, scheine schon die Farbe an und für sich fern. Wenn man auf der Palette grüne Erde aus andern Farben nachzumischen suche, werde es ein fester, undurchsichtiger und unangenehmer Ton, während grüne Erde ein merkwürdig durchsichtiges, tiefglänzendes und geheimnisvolles Ansehen habe.

Den erwähnten Studienkopf eines Italieners (beim Ratsherrn Imhof) bezeichnete Böcklin als in reiner Enkaustik gemalt, d. h. mit Harzfarbe. Als das Bild fertig war, überzog er es mit Wachs in Terpentin. In der kurzen Zeit hat Terpentin nicht Zeit zum Auflösen der Harzfarben. Nachdem es fast verdunstet war, erwärmte er das Bild vorsichtig überm Feuer, damit das Terpentin sich nicht entzünde; dann schmilzt auch das Harz und vereinigt sich mit dem Wachs in einer härteren Substanz. Wo das Bild dann an einigen Stellen stumpf wurde, überzog und erwärmte er es ein zweites Mal. Damit die Haare recht dunkel und glänzend wurden, that er vorm Malen schon in die Farbe ein bifschen mehr Wachs. Als das Bild schliefslich sich wieder abgekühlt hatte, nahm er trockene reine Lappen und rieb es damit, bis die Oberfläche glänzte. Das Bild ist in breiter Wirkung angelegt und wird lichter und klarer als die neben ihm hängenden Oelbilder, obwohl es mit gemäfsigten Farben gemalt ist.

8. Dezember 68.

Ich fragte Böcklin, ob das Museumsfresko das erste gröfsere Bild sei, welches er alla prima von oben nach unten fertig male. Er sagte, er hätte es fast immer so gemacht, und wenn er einmal etwas Grau in Grau habe entstehen lassen, so sei das nur ausnahmsweise und des Versuches halber gewesen. (Beim Petrarca z. B.) Sonst habe er sich das Bild immer nach allen Seiten hin vorzustellen und dann gleich möglichst fertig hinzumalen gesucht.

Böcklin sagte, er fühle sich heute noch etwas matt von der gestrigen Anstrengung, als er den unteren Teil des Gewandes zu erfinden und zu malen hatte: eine Partie, die an und für sich ohne Interesse (denn wer kümmert sich darum, ob ein Faltenauge da oder dort sitzt), jedoch in allem sich der Bewegung der Figur anschliefsen mufs. Es sei ihm dies bis jetzt das Schwierigste gewesen; denn bei dem weiblichen Körper wufste er, was zu thun war, und strebte nur nach gröfster Vollendung.

*

Jetzt fangen in der Luft, in den Putten und selbst auch im Körper der weiblichen Figur Stellen an aufzutrocknen. Der Gipser hat sich jetzt vollkommen überzeugt von der Notwendigkeit der vielen Lagen und ist ganz einverstanden, das nächste Mal sechs Lagen zu machen.

(Ludius soll 6 Lagen schon nicht mehr notwendig erachtet und sich mit 4 Lagen begnügt haben.)

Besonders leuchtet ihm aber die Festigkeit der oberen Lagen durch das Schlagholz ein. (Es sind hiernach nie wieder Risse entstanden.)

Die heute am 8. Dezember morgens aufgetragene letzte Marmorkalklage (die letzten drei waren in Zwischenräumen von je 12—18 St. aufgetragen) blieb den Vormittag über so weich, dafs Böcklin noch nicht darauf malen konnte, weil jeder Pinselstrich den Grund auflöste. Auch das Durchpausen mit Durchzeichenpapier ging schlecht auf dem nassen Grund, und die Konturen flossen oft zu einem mehr als zwei Linien breiten Strich auseinander.

Späterer Zusatz vom 11. Dezember:

Die Ursache des langen Weichbleibens war in den vorletzten Lagen, die vor späterem Auftrag schon eine gewisse Festigkeit haben mufsten, die aber noch weich waren. Ein anderes Stück, das heute mehr nach Vorschrift aufgetragen wurde, gelang besser. Böcklin liefs es diesmal auch nicht schlagen, sondern einfach festdrücken und fest verstreichen. (Es streicht sich der Marmorkalk anfangs wie Butter auf, verdichtet sich aber schon während des Aufstreichens. Auch die vorletzten Lagen waren diesmal nicht geschlagen worden; Böcklin meinte, sie würden schon allein vom festen Auftrag und vom festen Verreiben hart.)

9. Dezember 68.

An der Schulter hatte Böcklin etwas korrigieren wollen. Das gereute ihn aber nachher, weil durch solche Aenderungen das Auftrocknen unberechenbar würde. Er äusserte: „Ausflicken ist immer schlimm". Man sollte alles in einem Flufs malen und mit einer Ueberzeugung, dafs man schwören könnte, es würde gerade so, wie man es sich gedacht und wie man es beabsichtigt habe.

Böcklin sprach über verschiedene deutsche Künstler. Sie hätten es sich allezeit bequem gemacht, Abend für Abend in der Osteria gesessen und sich nie etwas abgehen lassen, anstatt zu Haus ihren Geist durch Lesen empfänglicher und schöpferischer zu bilden. Nie hätten sie versucht, einmal bei asketischer Entsagung einem höheren Zweck nachzugehen. Ueber Rafael und andere

groſse Maler wurde geringschätzend abgesprochen, anstatt einmal zu versuchen, in ihre Ideen und Absichten einzudringen, ihre Errungenschaften sich selbst anzueignen oder ihre Tendenzen selbst einmal durchzuprobieren: d. h. etwas auf die Wirkung von Licht und Dunkel zu malen, oder Farbe gegen Farbe zu stellen.

Dreber kam als einer der allerbegabtesten Menschen nach Rom und hat sich nur durch sein hochmütiges Hinwegsetzen über alles andere geschadet. Das Dekorative sei gar nicht die Nebensache in der Kunst, als die es gewöhnlich angesehen werde, sondern eine der ersten Hauptsachen. Noch vor wenigen Jahren hätte Dreber ganz wundervolle Zeichnungen gemacht, die mit sehr feinem künstlerischem Verständnis durchdacht (und teilweise vor der Natur komponiert) waren. Es steckte aber auch da die Eitelkeit dahinter, sie sehen zu lassen; er hatte sie nicht für sich selbst gezeichnet.

*

Fresko: Böcklin hat die Erdkugel als farbiges Blau (mit Ultramarin, etwas Weiſs und etwas grüner Erde) gemalt, so daſs der Himmel jetzt nur noch als mildes, gebrochenes Grau erscheint. Der Grund schluckt noch, obwohl stellenweise scheinbar schon ganz trocken. Damit Eisenoxyd in Zukunft sicherer fixiert wird, will er Leim dazu nehmen; es verbreitet sich dann besser, wenn auch der Leim im Kalk gleich zerstört wird.

Die pompejanischen Tänzerinnen, meint Böcklin, seien vielleicht ganz al fresco, denn das Weiſs ist Kalk; wäre

nun Leim oder Ei das Bindemittel, so hätte dies ja vom Kalk Zerstörung erleiden müssen. (Kann denn aber nicht das Weifs aus altem, hartgewordenem und dann zermahlenem Kalk bestehen, der sich als weifses, indifferentes Pulver verhalten und auf das Bindemittel keinen chemischen Einfluſs mehr ausüben würde?) Das Bild des Telephus ist sicher Fresko.

10. Dezember 68.

Böcklin hat nun die Figur der Magna parens gemalt mit ihrem kaltvioletten Mantel. (Den Körper des Weibes hat Böcklin etwas voller gehalten als auf der Zeichnung.) Die Stimmung des ganzen obern Bildes bewegt sich nun fast nur in Weifs, Grau, Graublau, heller Fleischfarbe, Violett und Blau, so daſs man jetzt das Bedürfnis empfindet nach andern Farben wie Grün, Gelb und Braun. (Farben, die um Gelb liegen, was oben gar nicht vertreten ist, nur in der Fackel und in den gelblichen Haaren.) Vermutlich wird Böcklin diese Farben in den Tritonen bringen.

Zum Gewand wurden 4 oder eigentlich 6 Töne gemischt: ein dunklerer und ein hellerer Mittelton, Licht, ganz helles, fast weifses Licht und Faltentiefe und Reflex. Böcklin läſst nun die seitlichen Stücke ansetzen und wird sie wohl mit der unteren Luft zusammen malen.

Jetzt verstehe er erst, warum Vitruv gar nicht sagt, man müsse sich beim Malen beeilen. Der Grund, wenn er so wie dieser zubereitet ist, schluckt und bindet wohl fast 14 Tage (d. h. mit Kalk gemischte Farben). Was Böcklin vorgestern auf fünf Tage altem Grunde mit kalk-

gemischten Farben gemalt hat, ist alles unverlöschbar gebunden. Eisenoxyd wolle er sich zu den andern Bildern feiner reiben lassen, dann würde es gewifs auch gebunden.

Die obere Fläche der Brust wie überhaupt alle modellierenden Halbtöne hat Böcklin dunkler gehalten als das meistens mit Licht gegenstofsende Gewand. Das Bild scheint mir nun sehr harmonisch, und ich wünschte fast, es helle nicht auf; denn es wirkt schon so hell genug. Böcklin meint, es sei für ihn doch noch etwas zu hart.

11. Dezember 68.

Fresko. Eines sei ihm als unumstöfsliche Regel klar geworden: Man müsse unter alle Farben Kalk nehmen und höchstens zuletzt in den Schatten vorsichtig mit Lasuren von reinen Farben nachhelfen. Es sei sonst beim Malen der Effekt des trocknen Bildes unberechenbar, da Kalk ganz unverhältnismäfsig heller wäre, während die reinen Farben (ohne Kalk) sich weniger verändern und dann gegen die aufgeblafsten Kalkfarben viel farbiger und dunkler aussähen, als beabsichtigt gewesen. Von den reinen Farben teilen die gebrannten und ungebrannten grünen Erden am meisten das helle Aufblassen des Kalkes. Und weil man sich auf sie also am meisten verlassen könne, ist es erklärlich, weshalb die alten Maler (des Cinquecento) sie als hauptsächlichste Farben in der Freskomalerei gebraucht haben. Er würde es in Zukunft auch thun. (Man brauche dann nur darauf zu sehen, dafs das nasse Bild in sich harmonisch sei, fast ohne sich um das Aufhellen zu

kümmern; denn dadurch würde das Fresko stets nur verschönert.)

Der Kopf der Magna parens ist viel heller geworden, als Böcklin erwartet hatte, fast weifs, und er hatte ihn doch sehr energisch und kräftig modelliert. Gut, dafs die ganze Skala des Bildes im Verhältnis ebenso wird.

Man kann im Fresko weniger durch Licht und Schatten wirken als durch Farbenunterschiede, in welchen man aber eine ungemeine Mannigfaltigkeit hat. Es wäre in Oelmalerei z. B. unmöglich, das lichtviolette, nach hinten flatternde Gewand so hell zu malen, ohne dafs es nüchtern und fade aussehen würde, während es im Fresko neben den andern gleichfalls hellen Farben vollkommene Geltung hat. Die geringsten Farbenunterschiede sprechen. Daher sind auch in den Töpfen ausgegangene Töne oder solche, von denen nur ein Rest übrig geblieben ist, sehr schwer in der Nachmischung wieder zu treffen z. B. der Luftton, den Böcklin um eine Spur nur verfehlt hatte, und der nun merklich blauer als der obere auftrocknet, obwohl in der Tonstärke (die man bei der nassen Farbe eher schätzen kann als die Farbennuance) richtig passend.

Von den Knaben in der Wolke links unten von der Figur hat der en face mittelblondes Haar, der en profil schlichtes grünlich hellblondes Haar. Im Fleischton jedoch ist er blasser und grauer als der obere im Profil schiebende. Der kleine, verkürzte Körper ist etwas rötlich im Fleischton gehalten, der sich in der Tonstärke bei allen Knaben wenig vom Wolkenton unterscheidet.

Ueber einige Farbstoffe für Fresko:

Böcklin sagt, Umbra nehme er zum Fresko deshalb nicht, weil ihm ein Chemiker gesagt habe, daſs sie durch den Zutritt von Kohlensäure etwas die Farbe ändere. Umbra wird auch schlecht gebunden, da sie zu trocken ist. Auch Casslerbraun wird schlecht gebunden und (da es Manganoxyd enthält) nicht stichhaltig. Neapelgelb vergeht.

Ultramarin hatte ich oft von Malern tadeln hören: das Blau in der Mischung mit Weiſs sinke zu Boden und lasse ein helleres Grau oben. Böcklin meinte, das letztere fände allerdings statt; denn Ultramarin enthalte Schwefel, und wenn man ihn mit Bleiweiſs (Kremserweiſs) mische, so entstehe durch chemischen Prozeſs schwefelsaures Bleioxyd, und der Ultramarin sowie das Weiſs würden zerstört (zu einem grauen Ton). Er habe Zinkweiſs als sicher befunden, mit ihm entständen keine derartigen Oxyde.

Zinnober sei auch wie Ultramarin leicht den Zerstörungen durch Bleiweiſs unterworfen. Er sei sogar so empfindlich, daſs ihn schon Ammoniak angreife, und daſs er also in Räumen, wo viele Menschen sich täglich aufhalten, z. B. in Galerieen, leicht schon durch die Ausdünstung verderbe.

Auf dem enkaustischen ersten „Oktoberfest“ hat sich der Zinnober wie frisch erhalten, weil er durch das Bindemittel luftdicht abgeschlossen ist.

Dick aufgetragene Kalkfarbe reiſst nicht, wenn man sie allmählich fast lasierend zu dieser Dicke aufträgt (aus gleichem Grunde, wie die vielen Kalklagen des Grundes aufeinander dem Reiſsen nicht ausgesetzt sind). — Einen

Umbrastein zu brauchen wie die Cornelianer ist thöricht, da man die paar aufgetrockneten Farben darauf in gar keine Beziehung zu dem schon gemalten (noch nassen oder stellenweis auftrocknenden) Teil des Bildes bringen kann.

13. Dezember 68.

Beim Porträt des Dr. Brenner. Ich hätte das Bild schon wieder nicht recht im Raum und wohl um $^3/_4$ Zoll

zu weit nach rechts gerückt. Auf meine Aeufserung, ich glaubte, das Weifs des durch die offene Weste sichtbaren Hemdes erfordere diese Verschiebung und hielte ihr Gleichgewicht, sagte er: Ein

Licht könne nie einer Form Gleichgewicht halten. Eine Form sei ein Begriff, etwas Wesenhaftes, ein Licht nicht. Den Kopf müsse ich als einzig sprechende Form darum in die Mitte bringen, oder ich könne das Gleichgewicht auch dadurch herstellen, dafs ich auf der linken Seite die Hand mit der Pfeife noch anbrächte und zwar ziemlich hoch oben; denn Bewegungen mit abstehenden Ellbogen seien ihm eigentümlich. Dann genüge es auch, wenn ich von der Hand die ersten drei Finger mit dem Rohr der Pfeife zeige.

Ich solle an den frischen Vortrag des Rubens beim Malen denken.

15. Dezember 68.

Notizen beim Zeichnen des „Eremiten“ nach der Photographie: Die Komposition ist sehr umfassend, über den Büschen auf der Felswand noch Luft. Das wäre

in der Komposition nicht gestattet und kaum möglich gewesen, wenn Böcklin nicht auch unter der Figur soviel Terrain geschaffen hätte. Alle Lichter scheinen dunkler als das untere Luftlicht. Um ihre Modellierung zu verstärken, haben die Kanten der Felsstücke weifse Flechten oder zeigen den nackten hellen Stein, während der mittlere Teil der Flächen mit dunkleren Tönen (verwittert oder mit dunklen Flechten) bedeckt ist. — Die vertieften, zurückspringenden Ecken haben dunkle (weiche!) Risse und treten dadurch mehr zurück. Die gröfseren, weifsen, rundlichen Flechten mehr in der Mitte der Felsflächen wirken in der Disposition des Bildes wie helle Blumen und haben ähnlichen Zweck. Sie verstreuen und verteilen das Licht über die ganze Komposition, helfen angenehm für das Auge die Lichter gruppieren und leiten das Interesse des Beschauers.

Einen dunklen Stamm hell durchkreuzende Aestchen eines andern bewirken das Zurückgehen des ersteren, ebenso umgekehrt, dunkel durchschneidende Aestchen von einem hellern Stamm.

16. Dezember 68.

Uebelstände im Fresko. Das neu beworfene Stück für die letzten Engel rechts hörte schon fast am 4. Tage auf zu binden, da die unteren Lagen schon zu alt gewesen waren. Böcklin bereute auch, dafs er es dem Maurer habe durchgehen lassen, die letzten Lagen dieses Stückes nicht zu schlagen. Er hat die Oberfläche nur durch vorsichtiges Reiben mit dem Brettchen

fest gedrückt, wobei dann viele kleine Löcher geblieben sind, die beim Malen sogleich als dunkle Flecke sichtbar wurden, und aufserdem war das ganze Stück am andern Tag voller Sprünge. Beim folgenden neu aufzutragenden Stück hat der Maurer mit dem Schlagbrett den vorletzten Grund schlagen wollen, den er dünn auf einen andern, schon mehrere Tage alten aufgetragen hatte; dabei brach die vorletzte festere Schicht, und ein grofses Stück (wohl 2′ grofs) fiel heraus. Böcklin meinte, das käme daher: die untere Lage war zu dick (über 1 Zoll) aufgetragen und blieb noch lange nafs und weich, während die obern Schichten schon hart zu werden begannen; beim Schlagen mufsten alsdann diese letzteren unfehlbar brechen. — Künftig soll der Maurer vielmehr (6) Lagen à la Vitruv auftragen und keine sehr dick (die erste etwa $^1/_2$ Zoll); dann würden die oberen Lagen gewifs nicht wieder brechen und bröckeln.

Beim Durchpausen müsse man sich in acht nehmen, dafs die Striche nicht zu plump werden und etwa an unrechte Stellen kommen. Sie seien fast gar nicht wieder zu bannen und scheinen immer wieder durch die darüber gemalte Farbe durch. Auch sei gar nicht zu erwarten, dafs sie durch das Auftrocknen verschwänden; denn Hell und Dunkel wird wohl dadurch verändert (und letzteres geschwächt), aber Farbe bleibt.

19. Dezember 68.

Die reinen Farben kann man nur am ersten Tage ungemischt verwenden; will man sie am zweiten und

am folgenden Tage brauchen, so mufs man sie mit Kalk unterlegen. Böcklin hat nun die letzten Engel rechts und den ersten Triton links gemalt. Bei den Engeln hat er den schattigen Wolkenton und den Schlagschatten auf dem Körper des vordern Engels erscheinend sehr dunkel gemalt. (Man sieht aber jetzt schon an einzelnen Stellen, dafs er ziemlich hell und weich auftrocknen wird.) Der vordere Engelknabe hat dunkelblondes Haar und einen Teint von mittlerer Dunkelheit; der zweite hellrosa Teint und flachsblonde Haare mit starkem Glanz; das dritte Kind, welches anfangs Angi werden sollte, hat braunrotes Haar bekommen. Der erste Triton hat bräunlichroten Teint; die Muschel ist aufsen mittelgrau, innen orangegrau, was sich sehr schön von der Luft und dem dunklen Meer abhebt.

Böcklin will künftig auch in der Oelmalerei (ausgenommen die Lackfarben) nur die gleichfalls im Fresko haltbaren Farbstoffe anwenden. Besonders wolle er Umbra vermeiden, die er früher wegen des schnellen Trocknens viel gebraucht habe.

Die Reste von Kalkfarben trockneten in 2—3 Tagen schon so steinhart auf der Porzellanpalette, dafs sie schwer davon zu entfernen waren. Man kann also gewifs gleiche Haltbarkeit erwarten, wenn man die Farbe selbst auf dem bereits hart gewordenen Kalkgrund noch verwendet.

Schwarz, welches, rein angewendet, auf dem Fresko nie so recht fixiert wurde, hat Böcklin dadurch haltbar

gemacht, dafs er es mit Kalkwasser (dem Wasser, das lange Zeit über dem Kalk gestanden) anmachte.

Wollte er auf alte Stellen im Fresko reine Farben lasierend anwenden, so bestrich er zur gröfsern Sicherheit erst die betreffende Stelle ganz dünn mit dem Marmormörtel mittelst des Spatels und malte dann darauf.

24. Dezember 68.

Seit 20. Dezember ist der obere Teil des Fresko fast ganz aufgetrocknet. Gelber Ultramarin ist kein Ultramarin, sondern chromsaurer Baryt und darum für keine Technik zu empfehlen.

*

Böcklin hat das Fresko doch noch nicht vollenden können. Er rechnet noch etwa drei Tage. Es sei schwer, die untere Gruppe in Relief zu bringen, und je weiter er fortfährt, desto mehr merkt er, wie viel noch am Relief der ganzen Gruppe mangelt, und mufs überall nachhelfen.

Porträt. Ich sagte ihm, Prof. Fr. Burckhardts Kinn fände man zu klein. Ich hatte das Fett unterm Kinn in Schatten gehalten, und dadurch sah es fast aus, als fehle es ganz, und als ginge das Unterkinn glatt an den Hals. Böcklin entgegnete: „Ja, man darf sich nicht sklavisch an die augenblickliche Erscheinung halten, sondern mufs immer übersetzen und auf das Wesentliche und Charakteristische sehen.“ Er habe einmal eine Dame, deren Gesicht er im Bilde voll beleuchtete, gemalt so hingesetzt, dafs das Licht in Wirklichkeit von der Seite

auf sie schien. Da drängt sich einem oft das Charakteristische viel fühlbarer auf. Dazu beobachtete er sie, als sie eintrat, und während er einige Worte mit ihr sprach, und nahm sich vor, die milde Freundlichkeit der ersten Erscheinung durchzuführen. Das Wesentliche und Charakteristische im Ausdruck ist von allererster Wichtigkeit; Technik und treues Kopieren steht erst in zweiter Linie.

Als einmal auf das (von Mandel und Weber gestochene) Jugendporträt Rafaels die Rede kam, sagte Böcklin, er glaube nicht, dafs die Porträts jener Zeit, auch die von Tizian und den Venezianern, sehr ähnlich seien. Die Frauen der letztern sähen sich fast alle gleich. Ebenso die von Rubens, dessen Frauen-Porträts fast immer den gleichen Mund haben. Es sei allen diesen Malern vielmehr um die schöne und interessante malerische Erscheinung zu thun.

Mein Porträt von Fr. Burckhardt sei uninteressant, obwohl gut gemalt. Es ist von gröfserer Wichtigkeit, dafs ein charakteristischer Zug der dargestellten Persönlichkeit gefafst ist; dann läfst man sogar Fehler hingehen.

* * *

1869.

1. Januar 69.

Bei Dr. Brenners Porträt. Die violette Farbe des Hintergrundes stehe nicht gut. Erstens spricht er zu sehr als Farbe und läfst das Gesicht nicht farbig genug erscheinen. Dann sei er zu dunkel, und das Fleisch erscheine dadurch zu hell. Endlich sei das Violett des Grundes eine Farbe, die fast in derselben, nur helleren Abstufung im Licht des Fleisches als kaltrosagrau vorkäme, während der Grund eher mit dem Schatten verwandt sein und das Licht kräftig und unterschieden hervorspringen lassen sollte. So aber bekämen die Schatten und die Uebergänge dahin leicht etwas Hohles und Eingelassenes, und der Grund springe noch vor.

Ueber das Dunkel der Sammetweste möge ich noch mit grauen Lichtern gehen, damit das Licht auf dem ganzen Brustbilde etwas Einheitliches bekomme.

Der Kopf sehe zu sauber und zart aus, weil ich in Kragen, Sammetweste und in dem Stück weifsen Hemd zu blitzend hartes Licht und Schatten daneben gestellt hätte, was dabeistehende Mitteltöne immer reinlich und zart erscheinen liefse, indem es die vorher gröfsern Unterschiede und Ungleichheiten fast ausgleiche oder wenigstens gering erscheinen liefse.

*

Vor etwa 6 Jahren wurde in Deutschland ein angeblich enkaustisch gemaltes antikes Bild (auf Schieferplatte) gezeigt, das in Cortona ausgegraben worden. Es stellte Cleopatra vor und machte viel Aufsehen. Es ist damals auch viel darüber geschrieben worden, aber von Nichtkünstlern (wie Wiegmann u. a.). Das Schöne, Frische und Rätselhafte der Erscheinung wurde gerühmt. Man konnte sich die zarte Behandlungsweise der Farben nicht erklären. Böcklin sah es nicht.

Gestern am 31. Dezember, mit Jahresschluſs, hat Böcklin das erste Museumsfresko vollendet. Die Feuchtigkeit des Bildes senkte sich während des Malens am untern Stück herunter, so daſs es in hellen Wassertropfen an vielen Orten auszuschwitzen schien. Obwohl das Heruntersenken der Feuchtigkeit nicht zu bestreiten war, so meinte Böcklin ein anderes Mal doch, es sei nur ein Niederschlag von auſsen auf der gebildeten Kalkhaut; denn sowie er über eine solche Stelle mit dem Spachtel reibe, schlucke sie alles Wasser in sich ein.

Der erste Triton mit der Muschel: bräunlichrot, von der Sonne verbrannt. Der zweite bleichgrünlich mit froschartig weiſsem, weichlichem Bauch. Unter dem Bauch auch noch eine breite Fettfalte, die zu den Pferdebeinen überleitet. Der dritte Triton ähnlich dem ersten: sonnverbrannt, kräftig, bräunlich rot. Pferdeleib: schwarzgrau. Die Muschel austerartig schichtig oder vielmehr stufig. Den Schlagschatten in der Tritonengruppe hat Böcklin ein ganz tiefes, kräftiges Braun gegeben, um die Gestalten

zum stärksten Relief zu bringen, wozu das Meer dann tief grünlichdunkelblau und ebenfalls sehr farbig gehalten worden. Täuschende Naturwahrheit hat der Schwimmfuſs des Meercentauren rechts, der im durchsichtbaren Wasser sichtbar ist. Das Meer daneben ist dunkelgrünlich, der Fuſs durchscheinend heller und eine Spur gelblicher, auf dem Wasser hellrotgrau (farbig) und total anders als die Farben im Wasser: die glitzernde Spiegelung des rotbraunen Körpers. Auch die Verkürzung durch die Brechung des Wassers ist meisterhaft: daſs der Teil im Wasser scheinbar früher beginnt, als man es erwartet. Beim zweiten Triton, erzählte Böcklin, habe er schnell wirksames Relief erzielt durch sehr farbiges, unvermitteltes Nebeneinandersetzen der Töne. Das Relief der Gruppe bedingte, daſs die Fischschwanzspitze tief schwarzbraun gehalten werden muſste. Da wo sie ins Licht tritt, glitzern und schillern die Schuppen in bunten Farben.

11. Januar 69.

Böcklin sprach von verschiedenen Techniken. Der Kopf eines alten Mannes in S. Luca in Rom ist von einem gewissen Caralieri, der sein Geheimnis mit ins Grab genommen. Obwohl schlecht gemalt, ist er doch merkwürdig schön und leuchtend in der Farbenqualität. Anders die Pannini-Farben, die in Rom gegenüber dem Palazzo Borghese verkauft werden. Man erhält sie angerieben mit einem schnell sich verflüchtigenden Bindemittel und versetzt sie beim Malen mit einem Ambra- oder Bernsteinfirnis, so daſs kein Tropfen Oel auf das

Bild kommt, und die Malerei aufser dem Farbstoff schliefslich nur Bernstein enthält. Diese Malerei bietet aber gar keine Vorteile. Die Farben sind meist lichtlos und trübe, und aufserdem sind ihm (Böcklin) diese Farben verschiedene Male beim Trocknen gerissen. (Petrarcas Gewand.)

Dann sprach er auch über Leimmalerei. Sie sei für Dekoration sehr geeignet, aber ausführen liefse sich darin nicht. Man hat viel mit dem Material zu kämpfen, besonders mit der Schwierigkeit des reinen Auftrags gröfserer, gleichmäfsiger Flächen. Man könne ferner nicht gut die Töne nachmischen. Es sei ihm manchmal passiert, wenn er nass mit Licht in Licht gemalt habe und glaubte, es müsse ganz hell werden, so wurde das Licht dunkler als das Halblicht. Es sei fast so, als wenn er aus dem trocknen Fresko ein Stück herausschlage und es auf neu (und nafs) eingesetzten Kalk wieder zu malen versuche. Es gelinge nie, die harmonische Verbindung mit dem andern zu erreichen.

14. Januar 69.

Böcklin malte heute an seiner Anadyomene und machte vor allem ihr Haar dunkler und röter (engl. Rot). Er meinte dazu, es bewähre sich auch hier wieder, dafs man keine lichte Erscheinung erreiche, wenn man nicht eine sprechende Dunkelheit einführe. Diese kräftige Farbe erheischt dann auch mehr Relief im Fleisch. Der Schatten unter dem Gesicht wurde zu matt und grau durch das brillante Rot (-Gelb) des Haares, so dafs Böcklin mit

warm Grün (als Reflex des Wassers) nachhelfen mufste. Das mit Oel Gemalte war ganz unvergleichlich dunkler als das vorher mit Pastell aufs Bild Gezeichnete.

✿

Bei Daphnis und Chloë. Ich ginge immer zu früh an ein Ausbilden der Körperformen, bevor ich die „Gruppe" zusammenhätte. Ich solle vor allem hiernach trachten, und das Andere nur in (leichten) rohen Kohlenstrichen lassen. Nie an einer Figur einzeln etwa auszeichnen, sondern immer an der Bildung der Gruppe zeichnen.

Meine Aeufserung: „beim Anfangen des Bildes die Figuren weiter auszubilden, um der Richtigkeit ihrer Verhältnisse gewifs zu sein", tadelte Böcklin entschieden. Man solle immer vom Malerischen ausgehen.

15. Januar 69.

Zu Vorlagen ist nichts recht geeignet, was nicht in der Technik und für die Technik gemacht ist, in der es kopiert werden soll. Calames Vorlagen sind mit Lithographenfertigkeit (und man möchte sagen mit einem gewissen Lithographierstrich) gemacht, und obwohl vielleicht kleine Naturskizzen zu Grunde liegen, sind sie doch in ihrer Ausbildung fast ganz auf dem Lithographierstein und für diesen erfunden. Keine naturalistische Genauigkeit. Wegen aller dieser Uebel sehr schwer vom Schüler zu kopieren.

*

Anadyomene. Halbeingeschlagene Stellen im Fleisch sehen oft sehr lebendig aus und geben den Fleischpartieen etwas Leuchtendes und beweglich Lebendiges, wie Rubens oft es darzustellen liebte. Ihm genügte nicht, die Form einfach zu modellieren; er setzte einen Mittelton als reines Kalt-grau neben einen warm-roten Schatten, worin dann starkfarbiger Reflex (hier vom Wasser her knallgrün) sein würde. Das Licht dann in fleckig hingesetzten Tönen und das Glanzlicht darauf womöglich rein weifs. — Bei diesem fleckig gemalten Fleisch wird das Auge mehr afficiert und unruhig gemacht, so dafs man es als vibrierendes Leben empfindet. Will man jedoch die Schönheit der Form zur Anschauung bringen, so mufs man darauf verzichten. Rubens war es meistens nur darum zu thun, durch die Darstellung des Fleischigen zu interessieren. Daher lassen seine Bilder das Publikum im Allgemeinen kalt. Und das liegt nicht nur am Gegenstande. Wenn er Kinder darstellt, die eine Fruchtguirlande tragen, so fängt das Bild erst an zu interessieren, wenn man es näher betrachtet und (als Künstler) die Freiheit und Schönheit der Ausführung und der malerischen Anlage würdigt. Schönheit der Form findet man jedoch nie. Er (Böcklin) hätte aber trotzdem viel von ihm gelernt in Bezug auf interessante Lichtverteilung, Komposition und Technik.

*

Veranlafst durch die Erfahrungen beim Freskomalen, hat Böcklin jetzt seine Palette sehr vereinfacht und aufser rotem Zinnober nur die auch in Fresko stichhaltigen Farben aufgesetzt.

Zum blauen Himmel, meinte er, würde er nie wieder Gelb nehmen; denn die grüne Erde enthielte gerade soviel Gelb als nötig und gebe dazu der Farbe eine luftige, unfafsliche und unbestimmbare Erscheinung.

18. Januar 69.

Als gestern Jakob Burckhardt Böcklin besuchte, wollte er ihn veranlassen, verschiedenes an der Anadyomene zu ändern und gab ihm dazu allerlei Ratschläge. Böcklin äufserte, wie Burckhardt immer meine, es gebräche ihm an Ideen, und dafs Burckhardt gar nicht begreifen könne, wie das Malen ein fortwährendes Begrenzen und Abscheiden überschüssiger Ideen sei: ein fortwährendes Selbstkritisieren.

Das linke Bein des Engels rechts wollte er in der nebenpunktierten geknickten Lage haben. Böcklin meinte, das merke Burckhardt nicht, dafs auf dieser Seite keine Wiederholung des geknickten Armes der Venus kommen dürfe. Er habe ein Zusammengehen des Beines mit der Armlinie der Venus bezweckt (a mit b) und auf der anderen Seite neben dem gewendeten Kopf gerade eine entgegengesetzte Bewegung. Dann wünschte Burckhardt jederseits noch einen Delphin. Böcklin nannte es unsinnig; denn dadurch würde gerade das umgekehrt-pyramidale Aufwachsen der Komposition zerstört.

Beim Fliegen der Knaben habe er die Beine im Schwung oder bei gleichzeitiger Drehung abstofsend oder abschnellend gedacht; denn man könne sie doch nicht schlaff und unthätig herabhängen lassen, man müsse doch eine Idee dabei haben.

In Kinderproportionen ist man sehr frei. Es kommen fast alle Variationen vor. Nur müsse man stets festhalten, dafs der Rumpf grofs und die Extremitäten kurz und oft zart seien. Händchen und Füfschen sehr klein und letztere auch schmal. Ein Kind kann die ganze Hand in den Mund stecken. Wenn es den Arm hebt, ist er gerade so lang, dass es die Hand auf den Kopf legen kann (d. h. bei sehr jungen Kindern, höchstens bis zu zwei Jahren).

Die Entwickelung bis zum Ausgewachsensein geht dann aber nicht ganz regelmäfsig vor sich, sondern in den Bengeljahren von 14—16 haben die Kinder meistens lange Beine und einen kurzen Rumpf. Bei kleineren Kindern sitzt der Nabel ziemlich tief, denn die Nabelgegend ist gross. Bei Erwachsenen kommt ein tiefer Nabel jedoch gewöhnlich nur bei gemeineren Naturen vor.

Bei Kindern, Weibern und überhaupt bei fetteren Naturen bezeichnet die Grube über dem Hintern die Grenze des Kreuzbeines nach aufsen und andererseits des Gluteus. Sie befindet sich ein wenig unter dem oberen Beckenrande. Eine andere Grube darüber. Andere unter und auf dem Schulterblatt (Sehnenspiegel des Cucullaris). In Rom sagt man, ein schön gebautes Weib müsse acht Gruben auf dem Rücken haben.

20. Januar 69.

Anadyomene. Böcklin sagt, es sei ihm schwer geworden, für diesen linken Amorin die richtige Verkürzung und Farbe zu finden. Letztere müsse im Lokalton unterschieden sein von dem anderen und zurückweichen und etwas luftiges Aussehen haben, damit das Licht der Göttin recht hervortrete. Der Teil des Schleiers, an dem dieser linke Amorin zieht, ist von der Luft auch weniger durch sprechendes Dunkel unterschieden, als der andere rechte, sondern mehr durch sprechende grünblaue Farbe.

Die Harmonie des Bildes bewegt sich so entschieden auf Blau, dafs die geringsten Nuancen und Farbenunterschiede zur Geltung kommen. So sieht z. B. ein Ton auf dem Flügel aus Ultramarin und Weifs violett-taubengrau auf dem (mit Gelb gebrochenen) Aether aus.

Das Bild ist unglaublich hell. Die Körper hat Böcklin durch Lasuren mit Weifs aus einem farbigeren Lasurton herausmodelliert. Das Bild sei so hell, dafs es unmöglich wäre, ein brillantes Rot einzuführen. So würde z. B. Zinnoberrot als Schatten und ziemlich starkes Dunkel wirken. Böcklin hat mit Zinnober bei den Putten die Dunkelheiten gemalt (in Auge, Mund, Nasenloch, Ohr u. s. w.), und er wirkt dunkel und stumpf wie Morellensalz. Böcklin meinte, wenn helles Rot herausleuchten solle, so hätte er überall das Licht des Fleisches herabstimmen müssen.

Böcklin bereut bei der Gipsleinwand der Anadyomene die Kohlenstriche der Aufzeichnung fixiert zu haben.

Er habe jetzt Mühe, sie aus der Malerei zu verbannen. Er hätte besser gethan, sie abzuklopfen und mit Farbe dann nachzugehen. Zeichnungen mit festen Kompositions-Kohlenstrichen fixiert man am besten durch Ueberschwemmen mit sehr verdünnter Milch. Fixiermittel auf der Rückseite sind nicht ratsam, da sie das Papier zu dunkel und zu durchscheinend machen. Böcklin hat auch einmal versucht, siedendes Leimwasser auf die Rückseite einer Kohlenzeichnung zu gieſsen, jedoch mit wenig Erfolg. Bei so dickem, starkgeleimtem Papier, wie ich zu Daphnis und Chloë genommen, glückt es vielleicht, wenn ich es auf der Rückseite naſs mache und auf der Vorderseite zugleich mit Milchwasser begieſse.

Vergoldung von Goldrahmen macht man an den stumpfen Stellen mit Leim, worin ein wenig Spiritus. Um das Gold matt zu machen, wird es mit einer Komposition von Leim, Schellack und Spiritus überpinselt. An breiteren Flächen zweimal. Böcklin hat Vergoldungen in Bildern mit Leim gemacht.

21. Januar 69.

Anadyomene. Da das Bild so wenig Gegenstände enthält, müsse er in dem Wenigen die höchste Vollendung anstreben und besonders Köpfe, Hände, Füſse etc. auf das Delikateste ausführen.

Zum Schleier nahm er blaugrünes Oxyd (Kupferpräparat), das, wenn es nicht zwischen zwei Firnislagen eingeschlossen ist, Neigung hat, herauszuwachsen. Er hofft, auch der Kopaivabalsam würde dies verhüten. Um

jedoch vorzubeugen, dafs es dennoch vorwächst, wendet er es nur im Gewand der Venus und fast unvermischt an, wo eine Veränderung weniger schaden würde. Im Meer brauchte er grünen Ultramarin, der jedoch zu wenig Körper hat, um ihn in Mischungen mit Erfolg anzuwenden. Die ferne Luft hat sehr naturwahr etwas Unbestimmtes, so dafs man bald rötliche, bald gelbliche Beimischung darin zu entdecken meint. Böcklin sagte darüber, es ginge einem stets so; denn sobald man (wie hier im starkblauen Schleier) neben irgend einen Ton mittlerer Stärke eine starke Farbe setzt, kann man ihn nicht mehr recht abschätzen. Dadurch, dafs er anstatt der mehr grauen Anlage jetzt das kaltblaue Meer und die Luft gemalt hat, scheint jetzt das Fleisch der Venus im Licht etwas zu warmgelb und in den Halbtönen zu violett. Die blaue Farbe, die hier so vorwiegt, blendet im Anfang für das Abschätzen der anderen, die ihr entgegengesetzt sind (z. B. das Fleisch der Venus). Im Blauen jedoch, da man sein Auge daran gewöhnt hat (wie man auch durch eine blaue Brille mit der Zeit die Farben erkennen lernt), erkennt und fühlt man die geringsten Farbenunterschiede.

22. Januar 69.

Der Oelgrund der Leinwand und Oelfarbe überhaupt vergilbt an dunklen Orten bedeutend. Eine mit weifser Oelfarbe bestrichene Fläche wird total grüngelb, wenn man sie eine Zeitlang umgekehrt gegen die Wand stellt, hellt aber wieder auf, wenn man sie dem Sonnenscheine oder überhaupt nur hellem Licht eine Zeit lang aussetzt.

Die beim Malen gebrauchten Oele: Mohnöl, Nufsöl etc. sind nicht flüchtige Oele, sondern nur trocknende. Der Oelkörper bleibt zurück und bildet den Bindestoff der Farben; was verdunstet, ist nur gebundenes Wasser. Flüchtige Oele wie Lavendelöl, gereinigter Terpentin etc. verdunsten mit all ihren Bestandteilen und lassen, zur Farbe gemischt, den trockenen Farbstoff zurük. Oel besteht aus Stearinsäure, Glycerin etc. Glycerin enthält gebundenes Wasser. Ebenso auch manche Farben, wie alle Thonerden: Grüne Erde etc. Brennt man letztere, so trocknet sie schon bedeutend schneller, obgleich man doch meinen sollte, das gleiche Quantum Oel müsse bei allen Mischungen gleich schnell verdunsten. Zinkweifs trocknet sehr langsam, oft erst in 2—3 Wochen.

Dr. Brenners Porträt: Als ich den Rahmen darum brachte, erschien das Bild trübe. Böcklin sagte, die Töne seien nicht genug auseinandergehalten. So lange noch der Hintergrund soviel Braunrot enthalte, würde das Rot im Fleisch nie recht zur Geltung kommen. Er veranlafste mich, den unteren Teil des Grundes mit grüner Erde und Weifs heller zu machen und auch den oberen mit grüner Erde zu übergehen, was von gutem Erfolge für die Totalwirkung war. Wohl könnte man einen Kopf auf jedem beliebigen Grund so stimmen, dafs er wahr und harmonisch wirke, und so auch auf diesem Braunrot; aber da müsse dann auch der Kopf viel tiefer und dabei farbiger rot sein. Man darf die Trennung der Gegensätze fast karikieren. Sie werden durch den Goldrahmen doch in einen Ton zusammengeworfen, und das ist am Ende auch

natürlich; denn solche Mittel wie den Glanz, die Tiefe, die leuchtende Farbe und schliefslich das faktische Relief des Rahmens hat man im Bilde nicht.

Bei Daphnis und Chloë hätte ich die Schatten und Einzelheiten in den Köpfen zu kräftig gemacht. Der dunkelste Schatten in der Lichtmasse könne immer noch um sehr Viele sheller sein als in der Schattenmasse. Ich möge mir dabei einmal Rubens »Sturz der Verdammten« vergegenwärtigen, wo in der Lichtmasse alles sehr plastisch modelliert, und dennoch wie licht dabei in allen Tinten!

Man nenne es gewöhnlich schön, wenn die Hand eines Weibes recht klein und kleiner wie ihr Gesicht ist. In Wirklichkeit und im allgemeinen sei es nicht so, und das Verhältnis entspreche ganz dem Verhältnis der Männerhand: etwas weniger als Gesichtslänge.

25. Januar 69.

Vor dem Anlegen eines Bildes, sowie vor dem täglichen Malen reibe man die zu malende Stelle stets zuerst mit Kopaivabalsam ein; da liefse sich viel lebendiger hineinmalen. Ganz zuletzt, beim Vollenden der Arbeit höchstens, wenn man befürchten mufs, durch zu oftmaliges Berühren der Farbe aufzulösen, mische man den Balsam unter die erste Farbe, mit der man die betreffende Stelle übergeht.

✿

Bei Daphnis und Chloë. Wo man nur irgend kann, sollte man die Darstellung klaren Sonnenscheins im Bilde vermeiden; denn es zwingt einen dann zu allerhand

kleinen Schatten und Reflexen, die den Zusammenhang der Lokalfarbe zerstören und überhaupt keine einheitliche Farbenwirkung aufkommen lassen. Dies haben die Düsseldorfer aufgebracht, und von dort ist es auch nach Berlin gekommen. Es kann eine Figur oder ein Busch ganz gut ohne Schlagschatten vorkommen. Brauche ich Dunkelheit unterm Busch, um ihm Relief zu geben, so hätte ich ja die grofse Willkür, dem Felsen, auf dem er wächst, eine dunkle Lokalfarbe oder dunkles Moos zu geben und damit dasselbe Relief wie mit Schlagschatten zu erreichen.

Anadyomene. Die kleinen Flügel des rechten Putto hatte Böcklin zu stark gelb (Cadmium und daneben Weifs) gemalt. Er sagte, diese Farbe stehe nicht ganz richtig in der Skala des Gemäldes und läge weit vorm Fleisch und vorm Bilde; er müsse sie daher herabstimmen, damit sie ihren Ort bekomme.

27. Januar 69.

Seit 3 Tagen habe ich Daphnis und Chloë angelegt. Ich solle mich vor allem hüten, dafs die Anlage nicht langweilig werde. Wie ich sie bis jetzt begonnen hätte, wäre ihm zu wenig darin: — sie wäre zu einfach und nicht reich genug an kleinen Ideen. Ich sagte, dafs ich die Gesamtwirkung zu verlieren fürchte. Böcklin aber meinte, davor solle ich nicht besorgt sein, denn man könne eine Sache ja Hell in Hell, Schatten in Schatten und Halbton in Halbton lebendig machen.

In diesem Sinne hat Böcklin sein Quellbild angelegt: Tausende von kleinen liebenswürdigen Motiven. Eckig ausgebrochener Fels, auf mannigfache Weise belebt. Felsrisse. Hier sprühend wachsendes, feines Gras, da eine Fülle von Blumen, blau, gelb und weifs, zuweilen zu Hauf, zuweilen einzeln (z. B. wenige, aber präzis gezeichnete Gänseblümchen), in den Felsritzen eine Fülle von runden Blättern, von der Feuchtigkeit auf dunkelviolettem Moose erzeugt. Auf der kalt dunkelgrauen Felsfläche Moose und Flechten, bald hell, bald dunkel, bald weifs, farbiggrün oder dunkelviolett. An den Stellen, die durch das Wasser angenäfst werden, sind schlammige, langhängende grüne Flechten, kleine runde Blättchen, durch das Wasser erzeugt, üppig grünes Moos und Gras. Nahe Gegenstände, z. B. Felsen, sind wie mit einem farbig grünen Schimmel überzogen. Unten an überhängenden Seiten der Felsbildungen zuweilen Capello di Venere. Im Felsen unbestimmte Risse und Flächen hin und her (unsicher, damit sie noch einer Entwicklung fähig sind), bald fahlgrau, bald, und besonders an den Unterseiten des Gesteins, farbigem, warm gelblichbraunem Lokalton. Moos wie Sammet, schmale hellgelbgrüne Lichtkanten am Rande, vorn tief farbig braungrüner Lokalton. Sehr lebendig und in fleckigem Farbenauftrag sind auch Luft und Wolken angelegt und auch Fleisch, Haar und Gewand nach Möglichkeit locker begonnen.

Bei der Anadyomene besonders hat Böcklin in Luft und Meer auf lockern Vortrag gesehen. So einfache ruhige Flächen könnten sonst leicht tot und unlebendig aussehen.

Bei Daphnis und Chloë. Uebelstände: Ich hatte zu reichlich Kopaivabalsam gebraucht, oder ihn, da er zu dick war (vielleicht durch die Kälte) nicht recht verbreiten können. Als sich nun nach und nach das Zimmer erwärmte, fing er an, dünner zu werden, die Malerei krümlich und verschwommen zu machen und sich mit der Farbe herabzusenken. Böcklin sagte, er suche beim Einreiben den Kopaivabalsam möglichst zu verteilen und nehme dann unter die Farben gar keinen Balsam mehr, ferner male er gleich mehr Formen hinein als ich und käme so mit viel Farbe über die Stelle, welche dann den Balsam aufzehre.

Anadyomene. Böcklin hat das Meer dunkler gemacht, wodurch der Himmel noch unbestimmter wurde. Er wolle, dafs der Himmel hinter den Figuren als ein Nichts erscheine und nicht gesehen werde. Mehr Wellenspiel. Der Goldrahmen wird Meer und Luft noch mehr zurückweichen machen und die Figuren (die ihm durch Licht und Farbe verwandter) noch mehr hervorheben. Bis das Bild im Goldrahmen sein wird, spart Böcklin auch die letzten Retouchen im Fleisch und hofft, dafs es ihm dann noch möglich sein wird, in ihrem Torso noch gelblichere Lokaltöne anzubringen. Auch den Schleier wird er dann hier und da noch etwas verstärken müssen, obwohl er an andern Stellen, z. B. vorm Meer, kaum zu sehen sein wird.

29. Januar 69.

Beim Quellbild: Die Aeufserung der Winterhalter, die Luft dürfe nicht so kaltweifslich sein,

sondern müsse wärmer und gelber erscheinen, hatte Böcklin veranlafst, die Luft so zu übermalen, wodurch jedoch die Figuren unten grau erschienen, da ihnen das Gelb entzogen wurde, und wodurch die Kindergestalten sich kaum mehr von der Luft abhoben und fast gar nicht gesehen wurden. — Böcklin sagte, er hätte damals noch nichts von ihrer Malerei gesehen, sonst hätte er ihren Rat nicht befolgt. Erst als er die Porträts bei Weber gesehen, erkannte er, dafs sie wenig Sinn für Malen und für Farbe haben, so dafs sie sich nicht genieren, ein Porträt in der Carnation mit Gelb und Rot zu malen und dann ein schneidig kaltweifses Atlaskleid daneben zu stellen. Ein Bild von Böcklin, das sich in Paris befindet („Centaur", bei Obermeyer?) lobten sie wegen des Goldtons. Es sei aber durch Zeit und Oele gelb geworden. Böcklin hiezu: Er habe es mit selbstgekochtem Trockenöl (mit Schellack und nach alten Rezepten), das besser trocknete als Siccatif de Courtray gemalt und zwar ganz nach Vorschrift, wie die Venezianer gemalt haben sollen, und habe es jedesmal vorm Malen wieder mit jenem Oel angerieben. Daher sei es so sehr vergilbt. Aus gleichem Grunde, eben wegen der schlechten Oele, seien auch alle venezianischen Bilder so vergilbt, das gilt aber den Porträtmalern als Vorbild und Richtschnur, und sie meinen, durch so vergilbte Umgebung werde die Wirkung des Fleisches gehoben. Sie halten das Vergilbte für beabsichtigt.

*

Die Gipsleinwand, worauf Böcklin die Anadyomene gemalt, ist so dünn grundiert, daſs überall das dunkle Fadenkorn der Leinwand durchscheint, und da das Gewebe ziemlich grob und Böcklins Malerei ziemlich dünn und lasierend, so ist es ihm nicht gelungen, diese schwarzen Punkte zu bannen. An manchen Teilen des Körpers, besonders an der Hand, scheinen sie beim nähern Zusehen sehr störend durch. Am besten sind darum gut ausgetrocknete, fehlerfreie Holztafeln, die deshalb auch von den Alten so gern gebraucht wurden. Die echten Bilder von Rubens in München: „Sturz der Verdammten", „Amazonenschlacht", „Porträt seiner Frau" etc. seien alle auf Tafeln, die sich nicht im mindesten verändert oder geworfen hätten. Die „Knaben mit der Fruchtguirlande" (auf Leinwand) hält Böcklin nicht für Original von Rubens, sondern für das Werk eines Nachahmers, vielleicht Jordaens.

*

Quellbild: Die Luft bei der Fernsicht neben dem Faun muſs ganz kaltweiſs sein und darf weder gelben noch roten Schein haben, damit dem Faun keine von diesen Farben entzogen werde und damit man von der äuſsersten Ferne bis zum Vordergrund die volle Farbenskala habe.

30. Januar 69.

Böcklin machte mich auf eine Luft aufmerksam, die man aus dem Fenster sah, und meinte: so male Blasch-

nick die Lüfte. (Es war gegen Abend, der südöstliche Himmel, grauviolette, stratusartige Wolken, die oben neben dem grünlichen Himmel kupfrig übergossen waren, während der ferne Himmel farbig orange erschien. Die Landschaft und der Rhein aber waren grau, und letzterer grauweifslich.) Böcklin sagte darüber, wie solche Stimmung aller malerischen Darstellung zuwider wäre, indem in dem fernsten Teile — in der Luft — bereits die ganze Palettenkraft aufgeboten sei, während der Vordergrund matt und sogar ganz farblos.

*

Anadyomene. Ungemein delikat gemalt. Böcklin legt darauf Wert. Er nimmt jedesmal vor der Arbeit etwaige Unsauberkeiten erst sorgfältig weg; Pinselhaare, wo er sie bemerkt, entfernt er immer sofort, denn beim Loslösen von der aufgetrockneten Malerei lassen sie oft störend den unteren Grund vortreten. Kein altes Bild hätte Pinselhaare, nur bei neueren (z. B. Piloty) hätte er solche Unachtsamkeiten bemerkt.

Das schattiger gehaltene Meer hinter der Venus hält die dunklen Farben vorn zusammen und begünstigt das Zurückweichen des fernen Wassers, indem die Horizontlinie dadurch bei aller Bestimmtheit weich wird. Bewegtes Meer ist violett. Die Schärfen in den Wellen lassen die Beine der Venus weich erscheinen und verleihen dadurch dem oberen Teile der Figur und den Putten (die sich durch den Schleier schon genug unterordnen) Bestimmtheit.

Je weiter er mit dem Bilde käme, desto sensibler würde er für den Gang jeder Falte und für die kleinste Form.

In den unteren Falten, in denen teilweise noch Schaum sitzt, wollte er das feuchte Hängen des Schleiers und das Triefen darstellen. Oben im Schleier glitzert das Wasser, das in den Maschen hängen geblieben.

Jakob Burckhardt will ihm immer noch in die Komposition dieses Bildes hineinkorrigieren, wünscht unten Delphine, grofse Wellen u. dergl. Böcklin sagte, dadurch würde das Wesen seiner Komposition — das schmale Entstehen und das Entfalten nach oben — ganz zerstört werden. Die Wellenkreise unten wären als Basis und Gegengewicht genügend. In der Mitte aber dürfe nichts sein, um einzig der Venus Interesse und Bedeutung zu verleihen.

Ueber die Luft sagte Böcklin: er hätte beim Malen nicht geglaubt, dafs er sie so leicht und unfafslich bekommen würde durch die Farbenmittel, die ihm für das Meer übrig blieben. Dabei sind diese gar nicht stark und enthalten noch viel Grau.

✿

Durch das Vergilben der älteren Bilder (z. B. der mit Wachsfirnis überzogenen pompejanischen Malereien) gehen die feinen Unterschiede der Farben, besonders der hellen Farben, ganz verloren, da der Ton des gelben Firnisses viel stärker ist.

1. Februar 68.

Die Lücke zwischen den beiden mittleren Fingern ist enger, als die Lücke beim Zeigefinger und beim kleinen

Finger. Bei redender Bewegung mufs die Hand eher nach aufsen als nach innen bewegt werden.

Böcklin hat nach einer Photographie das Porträtbild eines Herrn angefangen (der jetzt irrsinnig).

Mit Kohle gezeichnet, gewischt. Nur Bart und Stirnlicht mit weifser Kreide. Hohes Format. Mitte unterm Kinn. Es mache sich nie gut, wenn viel Hintergrund. Die Masse der Figur müsse bedeutend überwiegen. Den Hintergrund hat Böcklin fast ganz im Leinwandton gelassen. Es wäre ihm bis jetzt nur darum zu thun gewesen, die Erscheinung und das Wesen charakteristisch herauszubilden. Schade, dafs es nicht möglich ist, auf einer Kohlenzeichnung zu malen, und dafs eine so gelungene Zeichnung unbenutzt wieder zerstört werden mufs. Böcklin hofft jedoch, etwas davon fixieren zu können, indem er das Bild mit Terpentin oder verdünntem Kopaivenbalsam zu übergiefsen gedenkt.

6. Februar 69.

Das Porträt des irrsinnigen Herrn hat Böcklin jetzt mit Hülfe von Photographieen aus dem Kopf untermalt: Grund lichtgrünlichblaugrau (grüne Erde, Schwarz und Weifs); Rock mittelkaltgrau, mit ziemlich energischen Schatten unter Kragen und Halsbinde; alles jedoch flott angelegt. Dunkel warmblondes Haar (aus Schwarz, Morellensalz und einer Spur Weifs). Gesicht ziemlich kalt farblos (mit Benutzung des kalt weifsgrauen Grundes und mit Morellensalz; Licht: Ocker und Weifs). Das Ganze bewegt sich trotz der wirksamen Schatten noch in mäfsigen

mattgraulichen Tönen, ähnlich einer blafs kolorierten Photographie, deren graue Töne allenthalben durchwirken.

7. Februar 69.

Im Museum. Hirschjagd. Das Terrain des Centrums ist warmbraun. Wie das Blau durch Gelb gesteigert ist, so wird das Rot der Figuren durch das matte Grün der umgebenden Büsche, oder vielmehr umgekehrt, das gebrochene Grün der Pflanzen durch das Rot daneben farbig gemacht.

Man muss sich eine Sache scharf vorstellen und dann flott hinmalen. Bei all ihrer vollendeten Ausführung sind Böcklins Bilder doch nie peinlich und ängstlich bis ins Kleinste durchgeführt, sondern alles ist nur auf den malerischen Eindruck hin gemalt und sieht nur aus, als wäre es so weit ausgeführt. Kein anderer Maler hat wie Böcklin sich seine Bilder in der grofsen Massenerscheinung vorgestellt und verstanden, die Massen zu so plastischer, brillanter und dabei doch so ruhiger Wirkung herauszumodellieren. Wie schwungvoll und schön ist der Zug in der Hauptbaumgruppe, der sich in das Ziehen der Wolken hinein fortpflanzt. Die plastische Wirkung dieser Gruppe hat Böcklin durch Farbe und Form zu verstärken gewufst. An der Baumgruppe ist vorn langblätteriges Schilf (canna), dann folgt eine Schlingpflanze mit gröfseren, herzförmigen Blättern, dann Eichenpartien mit graurötlichen Blüten einer anderen Schlingpflanze an den Enden, endlich die warm bräunlich graugrüne Eichenkrone. So hilft die Anordnung der Blüten die Modellation verstärken: Vorn weifse Winde,

dann rötlichgraue Blüten der zweiten Schlingpflanze, endlich die Eichenkrone ganz einfach. Schliefslich hilft auch noch die Farbe des Laubes: Vorn erst graugrüne Canna, dann das Kalt-Mittelgrün der Schlingpflanze, endlich das Bräunlich-Graugrün der Eichen. Um zu zeigen, dafs der hintere Baum trotz seines knorrigen Wuchses nur klein und den Figuren entsprechend ist, hat Böcklin die grofsblätterige, herzförmige Schlingpflanze an den Zweigen hinaufranken lassen. An den oberen Rand stöfst kein Blau, sondern grauweifser, sehr feiner Stratus.

8. Februar 69.

Professor Jakob Burckhardt, den ich heute beim Biere allein antraf, erzählte verschiedenes von Böcklin. Beim Bilde »Christus und Magdalena« habe er ihn veranlafst, den Kopf des Christus zu drehen. Böcklin habe den Christus zuerst ganz steif gehabt; Kopf im Profil und gerade nach oben gewendet. Burckhardt habe ihn schlaff haben wollen, wie ihn die Maler des Cinquecento gemacht haben. Böcklin jedoch hätte gemeint, dann sähe er aus wie ein Schlafender. Burckhardt: man müsse der Kunst Konzessionen machen und das Herbe versüfsen! worauf Böcklin geantwortet: Heutzutage gäbe es leider sehr viele, die nur von solchen Konzessionen lebten. Man müsse ein Sujet gerade ganz schroff wahr hinstellen, dann schlüge es durch.

Böcklin war der Ausdruck des Bildes noch lange nicht herb genug, wie er zu mir geäufsert hat. Er gedachte des Bildes von Grünewald, wo Christus und

Magdalena ungleich bedeutungsvoller und extremer sind. Burckhardt erkannte den Eindruck des Bildes an, meinte aber, es wäre aus einer Zeit der deutschen Schule, wo eben alles erlaubt gewesen.

Burckhardt erzählte ferner noch von einer entzückenden Landschaft aus dem Sabinergebirge, die Frau Bürgermeister Sarasin besäfse: Eine Quelle unter grünem Zeug, darüber hohe dunkle Bäume und über diesen oben das ferne Gebirge; es sei auch eine Figur darauf, aber nur, um den Gegenständen einen Mafsstab zu geben.

Das Oktoberfest habe Böcklin das zweite Mal unendlich schöner gemalt. Nur fände er die kalte, frostige Morgenstimmung nicht glücklich und wünsche in der Landschaft mehr Ruhe. Die Nachmittagsstimmung des ersten fände er schöner und angemessener. Dieses zweite Bild sei jedoch voll schöner, neuer und origineller Züge. Ganz entzückend wäre vorne die Gruppe des blinden alten Sängers, der zu einer Art Lyra singt. Ein junges Mädchen, das abgeschickt, ihm einen Trunk zu bringen, lehnt sich zuhörend an die Thüre, und um zu zeigen, dafs sie ganz der Musik hingegeben und versunken ist, hält sie den Teller mit dem Becher Wein schief geneigt. (Im Besitz von Fräulein Preiswerck.)

Den Petrarca bewunderte Burckhardt sehr, nur wäre es ihm lieber, wenn es überhaupt nur ein Dichter in der Einsamkeit wäre und nicht gerade ein Petrarca, wobei vielleicht noch vom Publikum verlangt würde, dafs es sich dieses oder jenes ins Gedächtnis zurückrufen solle, was es von Petrarca einmal gelesen. (Ungerechtfertigt!)

10. Februar 69.

Böcklin hat den Himmel beim Porträt des irrsinnigen Herrn erst ganz einfach blaugrau angelegt und dann erst die Wolkenlichter geschaffen, die in schneidender Helligkeit durch den Grund gehen. Die Luft ist in der Mitte kaltgrau, nach oben ein schwererer Ton (mit grüner Erde untermischt). Ganz ferner Wolkenton und die Schatten der unteren Wolken nach blauviolett nüancierend. Fleischton immer noch sehr mäfsig (als wäre nur roter Ocker, Schwarz und Weifs gebraucht). Böcklin ging bis jetzt ausschliefslich auf charakteristische Formengebung und auf Durchmodellierung des Kopfes aus.

11. Februar 69.

Die Skala des Bildes ist so gehalten, dafs das Dunkelgrau des Rockes unverändert geblieben ist von der Anlage her und dennoch als Schwarz erscheint. Dabei wirkt allerdings auch die grofse Masse, die der Rock im Bilde einnimmt und die Einfachheit seiner Farbe mit.

Wolken und Lichter mufste er in den vorher einfachen Grund hineinmalen, da ihm die kleinen Formen im Gesicht zu unruhig erschienen, um sie zu einem ruhigen Ganzen zusammenzuhalten und um die kleinen Lichter, wie Hemdlatz, Backenbart etc., weniger auffallend und unangenehm erscheinen zu lassen.

Das Gesicht ist jetzt noch zu freundlich; es mufs etwas Strenges hinein, denn es ist ein unangenehmer Mensch.

Auf Urteile und Aussprüche der Leute kann man gar nichts geben, denn der eine fand Nase oder Kinn und

Mund richtig, der andere verfehlt. Der eine beschrieb ihn als gesund von Farbe, und als Böcklin ihn so malte und sein gegenwärtiges bleiches Aussehen auf seinen kranken Zustand schob, fand man ihn nachher zu rot.

Das Bild ist ein Muster von Enthaltsamkeit und wirkt farbig fast ohne Farbmittel. Böcklin will es jedoch noch farbig übermalen, obgleich er es gestern für heinahe fertig erklärte. Obwohl kleine Einzelheiten, wie Augenlider etc., fast gar nicht gemalt sind, wirkt das Bild dennoch fertig. Was er nicht wisse und auf der Photographie nicht erkennen könne, male er nicht.

✿

Im Anfang müsse man sich ganz energisch vor Dunkel und vor Farbe hüten, bis das Bild in Komposition und Form ganz unzweifelhaft und völlig durchgebildet dasteht, und auch beim Fertigmachen des Bildes und beim Zusammenstimmen soll man nur soviel Farbe dazufügen, als die äufserste Notwendigkeit verlangt. Zu Anfang und auch später nicht mit höchster Vorsicht gebraucht, zerstört Dunkel und Farbe leicht den ganzen Zusammenhang und die Entwickelung eines Bildes für immer. Es ist in der Natur wie auch im Bilde alles nur relativ: Die Beziehungen von Farbig und Farblos, von Hell und Dunkel, von Warm und Kalt. Er habe das auch bei diesem Porträt wieder gesehen, bei dem er den Rock in sehr gemäfsigtem Grau angelegt habe, die dazu gemalte Umgebung aber lasse es völlig schwarz erscheinen.

Man könne ein Bild in ganz einfachen Farben fertig machen und brauche gar nicht so starke Farbmittel, wie z. B. grün Zinnober zum Gras, blau gemalte Luft etc. Es würde vielleicht nie einer darauf kommen, solche Mittel anzuwenden, aber das Studienmalen sei der Verderb. Er würde gewifs nie mehr sich Studien zu einem Bilde malen, auch überhaupt nicht. Sie nützen einem wenig, und fast nie finde man Gelegenheit, sie anzuwenden. Beim Bildmalen jedoch erinnere man sich dann der gebrauchten Farben und Mischungen und verderbe leicht damit die imaginäre Skala des Bildes. In Studien pflegt man alles so nachzumalen, wie man es sieht. Man nimmt nicht Anstand, grüne Wiesen, daneben Wasser mit blauem Luftreflex, weifse Kiesbänke, blaue Luft neben einander zu setzen, wenn man es vor sich gerade so sieht. Die Form ist die allergröfste Hauptsache in der Malerei, darum sollte man von der Natur nur Zeichnungen machen. Man sollte überhaupt Studien nur machen, um das Wesen einer Sache zu ergründen und um ihrer Form und Charakteristik aufmerksam nachgehen zu können; nachher solle man aber sie nicht wieder ansehen.

12. Februar 69.

Das Bild der Anadyomene erhielt heute seinen Goldrahmen. Starker Glanz in der Hohlkehle; überhaupt viel Glanz, der durch die vertiefte, stumpfe und dunkle Fläche nur noch gesteigert wird. An der gegen das Bild stofsenden Fläche eine glänzende Perlschnur, die schnurrrrr um das Bild läuft und die danebenstehenden

Töne noch ruhiger und unbedeutender macht und in grofse Ferne zurückwirft. Das Bild hat durch den Rahmen unendlich gewonnen. Das lichte Blau im Bilde, besonders das des Schleiers, wirkt ungemein zart und schön. Die früher so starken Unterschiede im Wasser zwischen dem Grünblau der Meeresfarbe und dem Violettblau der Wolkenschatten (oder vielmehr Windstriche) erscheinen bedeutend gemildert, und das rote Haar der Venus steht nicht mehr allein; auch kommt die Venus mit ihrer Puttenbegleitung noch plastischer vor; und Luft und Meer wird als etwas dem Rahmen nicht Verwandtes und Leichteres weit zurückgeworfen.

Böcklin sagt, er sähe, dafs er den Körper der Venus noch heller malen müsse, und sein Licht noch feiner in den Unterschieden. Die Halbtöne seien ihm viel zu stark. Man kann nicht licht genug malen und nicht breit und grofs genug in der Form gehen. Wie im Rahmen jetzt das Bild weit aussähe und alle Einzelheiten klein! Beim Malen erschienen ihm die Windstriche riesig grofs; jetzt sind sie, da durch den Rahmen das Bild an Räumlichkeit gewonnen, klein und nur angemessen. Man mag in einem Bilde das Blau besonders (und überhaupt jede Farbe) noch so leuchtend und hell hinsetzen, durch den Goldrahmen wird sie doch gebrochen. So ist auch der Schaum der Wellen (mit reinem Weifs gemalt) ein leichter, milder — im Vergleich zu dem Glanz des Goldes — stumpfer Ton geworden. Es mache sich schlecht, und man habe sich davor zu hüten, Gelb in die Nähe des Rahmens zu bringen, man müsse es mehr für die Mitte des Bildes bewahren.

14. Februar 69.

Auf mehreren angefangenen Porträts hat Böcklin die Lichtverteilung so gemacht, daſs die Lichtmasse sich in der Mitte des Bildes befindet, dabei ein kleines Dunkel, gewöhnlich in den Haaren, und ringsum Halbton und Halbschatten.

I. Damenporträt. Halbe Lebensgröſse. Höchstes Licht: die rechte Hälfte des Kragens und das Stirnlicht. Haar dunkelblond, Teint hellblond mit bläulichweiſsen Tönen und rosa fleckigen Wangen. Grund mittelgrau, Kleid bräunlich mittelgrau.

II. Webers Porträt: Teint gelblich, Bart nach dem unteren Kontur zu weiſs, am Anfang dunkelblau gemischt. Haar dunkel, bräunlich grauer Rock, schwarzgraues Halstuch. Grauer Grund. Licht auf Hemdkragen, Bart und dem ganzen Gesicht; lebensgroſs.

III. Professor Fritz Burckhardts Porträt. Nicht sehr gelungen, in zu starkem Oberlicht gemalt. Grund mit grüner Erde lasiert. Rock fast schwarz. Lichter: Kopflicht und Hemdkragen; Haar dunkelblond; halbe Lebensgröſse.

IV. Porträt der Frau Professor Fritz Burckhardt: Sehr schön; auf kalt lichtgrauem Grund; blondgraues Haar. Gesichtsteile auf einfachem zartgrauem Teint mit Sicherheit gezeichnet. Halstuch weiſs Atlas. Sammetjacke tiefschwarz, damit der Kopf zart und blond wirkt. (Wegen dieser letzten Intention auch wohl diese eisige, sehr schön wirkende Zusammenstellung des weiſsen Atlastuches mit kalt eisgrauen Halbtönen und Schwarz.) Der Ausdruck hat etwas Ernst-Freundliches; halbe Lebensgröſse.

15. Februar 69.

Um zu prüfen, in welcher Farbenskala sich ein Bild bewegt, wie stark oder wie schwach, und welche Farben wohl gut darin stehen würden, hält Böcklin oft zum Vergleich die Palette oder irgend einen anderen starkfarbigen Gegenstand neben das Bild. Heute hielt er seine in schönstem Goldbraun angerauchte Meerschaumspitze neben mein Bild und meinte, das wäre eine Farbe, die gut stände und nicht im Bilde enthalten sei.

16. Februar 69.

Böcklin eiferte gegen das Messen im Bilde. Er messe nie; wie er einen Fehler sehe, und verlasse sich beim Aendern nur auf das Auge. Und sei es beim Nachmessen auch falsch: Nur das Auge ist mafsgebend. Erscheint es für dieses richtig, so sind die Ansprüche erfüllt, die man an ein Bild macht, das ebenfalls nur für das Auge und nicht für das Nachmessen gemacht ist.

17. Februar 69.

Böcklin hat heute angefangen, das Quellbild fast ganz wieder zu übermalen. Er sagte, er wäre überall zu sehr ins Farbige, Lasierte und zugleich ins Braune und Gelbe gekommen, was jetzt sehr auffalle gegen die kaltweifse Luft. Wenn in eine Malerei zu früh Gelb eingeführt wird, so ist das der Ruin jedes Bildes. Die Winterhalter hätten ihn irre gemacht, indem sie ihn immer ermahnten, er müsse auf jeden Fall einen warm gelben Ton durch die Stimmung der Luft führen, und dies hatte zur

Folge, daſs er das ganze Bild entsprechend umstimmen muſste. Als die Winterhalter von einem warmen Ton sprachen, glaubte er, sie verständen etwas ganz anderes darunter. Später erst habe er an ihren Bildern kennen gelernt, wie viel oder wie wenig sie leisten. Solche Leute verstehen unter warm: Gelb und Rot, und kalt, meinen sie, sei Blau.

Die zu gelb gemalte Luft hat Böcklin nun mit fetten, weiſsen Pinselstrichen gedeckt. Ich fragte, warum er sie nicht einfach abschleife; so könne möglicherweise ja das Gelb durchwachsen; er erwiderte, das dürfe man nie thun; denn es sei eine alte Erfahrung, daſs alles auf Abgeschliffenes Gemalte reiſse; warum? wisse er nicht. Vielleicht verbinde sich die frische Farbe nicht mit dem glatten, harten Untergrund, denn hart und trocken müsse er doch sein, bevor man ihn abschleifen könne.

Die Nymphe hat Böcklin nunmehr in die Höhle zurückgebracht, dadurch, daſs er den oberen Teil ihres Haares von der Höhle leicht beschattet sein lieſs. Dann hat er mit kalt hellem Grau und mit hell Rosagrau den Rosenbusch üppig bis zur Höhle herabhängend gemalt. Zugleich durchschneiden, in ganz leichten Tönen, einige Aeste mit Rosen am Ende die Figur des Faun und werfen auf die Oberschenkel einen leichten Schatten.

Das Gelb habe ihn überall auch zum Gelbgrün verleitet, so daſs er es mit dem Braun überall durch deckende Farben aufheben müsse. Dabei verfährt er aber vorsichtig und sucht zugleich die Form zu berichtigen, und so wird das Bild nicht wie durch eine Herabstimmung im Ganzen zurückgebracht, sondern eher gefördert.

Durch diese Veränderungen ist der Faun nun gegen die Nymphe scheinbar etwas vorgedrängt worden, da der an der Felswand hervorwachsende Rosenbusch den Ort des Faun zu bestimmen scheint. Ich äufserte dies, worauf Böcklin entgegnete: Er rechne nie so dem Ort der Gegenstände nach, sondern male nur nach dem Eindruck und nach der inneren Vorstellung; das Andere finde sich von selbst, und bei landschaftlichen Gegenständen habe man willkürlichste Freiheit. Er brauche ja nur die Felswand stärker in das Bild hinein zu verkürzen, und die Sache sei berichtigt.

18. Februar 69.

Böcklin erhielt heute von Schack zwei Photographien seiner Bilder: Daphnis und zweite Villa am Meere. Beide, besonders die letztere, sehr gelungen.

Die Villa am Meer habe er in drei Wochen heruntergemalt. Sie ist fast schöner als die erste. Es geht eine wunderbare Trauer und Melancholie durch das Bild. Es scheint Scirocco und die Luft ist weifs, nach unten grau, und hat oben lange Windstriche. Die Cypressen und andere Bäume neigen sich stark, fast wie bei Sciroccosturm. Böcklin scheint aber nicht gerade Sturm gemeint zu haben, auch ist das Wasser ziemlich ruhig. Er sagte: Bäume und Buschwerk am Meer sehen immer wie vom Sturm bewegt aus, auch bei ruhigem Wetter, und nun gar bei einem leisen Winde, wie er ihn angenommen. Bei dem beständigen Windwehen vom Meere her wachsen sie so phantastisch bewegt landeinwärts. In der Ostsee, bei Greifswald, soll es vorkommen, dafs

Bäume im Meer wachsen. Er habe es nie gesehen, doch wäre es wohl gestattet, hier solche anzubringen, denn die Bucht könnte ja rechts bis an den Bildrand herumgehen (aufserhalb des Bildes) und so gegen den starken Wellenschlag gesichert sein. Vor der Villa zopfige Wasserkunst mit Neptun und Seepferden, umgeben von Lorbeerbüschen.

Luft und Meer hätte er mit Leimfarbe gemalt, wäre in den anderen Sachen dann mit Oelfarbe fortgefahren und hätte die erstgemalten Teile nicht wieder berührt.

20. Februar 69.

Im Museum die Pietà gezeichnet. Diagonale Komposition: vom Kopf des Christus zu dem der Magdalena, als Hauptmomente; diagonale Momente zweiten Ranges; die rechte Hand der Magdalena und die rechte Hand Christi nebst dem darüber liegenden Schleiermotiv. Zwei Hauptlichter: das eine in Kopf und Brust der Magdalena, das andere neben Kopf und Körper des Christus: das weifse Tuch, sowie der weifsgraue Marmortisch. Die gröfsere Lichtmasse ist in die Mitte, um sie herum das Dunkel — der schwarze Schleier — ausgebreitet durch das Dunkel in der Nische. Der Körper des Christus ist fast mit Schwarz und Weifs gemalt, vielleicht noch mit einer Spur Gelb, was jedoch auch durch das Nebenstellen des weifsvioletten Gewandes der Magdalena erreicht sein kann. Neben dem Fleisch der Magdalena glühend bräunlich-goldenes Haar.

Marmortisch ganz kalt-weifsgrau. Nischenwand etwas grünlich-grauer; neben Kopf des Christus und Hand der

Magdalena etwas warme Lasur, um diese kälter hervorzuheben. Augen und Mund der Magdalena etwas rötlich, verweint (Morellensalz). Breite des Bildes 5—5½ Fuſs, Höhe vielleicht 3 Fuſs; mit Oelfarben und Kopaivenbalsam gemalt.

Die andere Photographie, die des Daphnis hat das Bild, das gewiſs farbiger ist als die Villa am Meere, etwas verändert wiedergegeben. Die Amaryllis ist hell, und der feine Wechsel zwischen grünen Reflexen auf den Schatten und Unterseiten ihres Kopfes und den kalt-rosagrauen der Lichtseite ist fast ganz verwischt. Die Luft gab die Photographie fast ganz weiſs. Alles jedoch sah schlagend natürlich aus, denn wenn die Photographie auch die Farben anders wiedergegeben hat, so thut sie das ja in gleichem Maſse nach der Natur auch.

*

Mit dem Quellbilde giebt sich Böcklin noch immer nicht zufrieden. Als er es in Rom begann, war es schon die zweite oder dritte Umgestaltung; dann malte er in Basel eine kleine (vierte) Skizze von 3½—4′ Höhe, die wunderschön angelegt war: oben Morgennebel und die tanzenden Kinder, rechts eine schmale Nische in senkrechter kalt-graugrüner Felswand, in der eine himmelblau gekleidete, bekränzte, schmächtige Quellnymphe sitzt; links an dem Felsen lehnend: der Faun; unten zwei Kindergestalten, von denen die eine sehr drollig auf einem Quellkrug reitet; nach unten Terrain und Felsen, mittelgraubräunlich.

Dann malte er das grofse Quellbild, die fünfte Umgestaltung. Und jetzt komponierte er auf bräunlich graugelbem Tonpapier mit Kohle, Weifs und Pastellstiften das Bild noch einmal um: einfacher und in besserer Kreisverteilung der Hauptinteressen. Besonders den Mittelpunkt dieser Kreiskomposition hält er jetzt einfacher — nur Grasfläche — und ganz unbedeutend; die Kinder oben knapper und nur wenig Luft; alles Vorteile gegen das vorige Bild. Die Art, wie er diesen Entwurf in kurzer Zeit wirksam auf das Papier gebracht hat, ist sehr geistvoll: auf braungrauem Tonpapier die Figuren nur mit Kohleumrissen; dann die Lichter mit weifser Kreide: die Luft und die untere weifse Felswand über der Quellöffnung; dann über die Nymphe mit Weifs; Wiese in der Mitte grün und gelb; oben und rechts Andeutung vom Rosenbusch; eine dritte Wiederholung des Rot im Körper des sitzenden Mannes, der einen Knaben zu halten scheint.

Böcklins Selbstverleugnung und Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst ist wirklich bewundernswert und zeigt sich recht schlagend an diesem Bilde, das er, seit drei Jahren sechsmal verändert, von Neuem begonnen, und bei dem er nicht nachlassen will, bis es ihm gelungen ist, das Rechte zu treffen.

22. Februar 69.

Heute begann er die Anadyomene im Goldrahmen fertig zu stimmen, und zwar zuerst Haar und Gesicht, dann den Körper.

Um den Goldrahmen zu schonen, hat er versucht, es ohne Rahmen zu stimmen; das ging aber absolut nicht, und er konnte sich ohne das nebenstehende Gold keine Vorstellung machen von der reichen und dabei sanften Wirkung, die das Bild und speziell der Kopf der Venus definitiv haben sollte.

Der Körper, obwohl in seinen Valeurs wenig von der Luft unterschieden, ist fast blendend gelblichweifs mit nur kleinen, markierten Schatten unterm Arm, die, wie Böcklin sagt, aus reinem, lichtem Ocker bestehen. Reines Weifs wirkt nie so leuchtend als Weifs mit ein wenig Farbenzusatz, besonders mit Gelb; und die blendende Wirkung des Fleisches wird hier damit noch gesteigert, dafs der ganz verschiedene und entgegengesetzte Ton des blauen Schleiers dagegensteht.

Dann sprach Böcklin noch über das Vergilben alter Bilder, z. B. der Venezianer. Das Gelbwerden steigert das Rot und gleicht den Unterschied der anderen Farben aus; und zwar werden die verschiedenen Rot einförmig verändert, wie man bei den venezianischen Bildern immer nur ein und dasselbe Rot zu sehen meint. Zu viel gilbende Oele. Er sei der Ansicht, dafs Tizian in einer ganz hellen und lichten Skala gemalt hätte; die Luft der himmlischen und irdischen Liebe sei gewifs ganz hell und kalt gewesen, ebenso das Fleisch. Das Bild sei hauptsächlich aufs Dekorative hin gemalt. Ich bezweifelte, dafs die Bilder in der Farbe der Nebensachen (Landschaft u. dergl.) im heutigen Sinne naturalistisch waren. Der Lorbeer in der Mitte des Bildes war gewifs nicht natura-

listisch: es diente Tizian eben ein brauner Ton, und den verlegte er auf den Lorbeer. Böcklin bestritt das und sagte: botanisches Interesse, wie wir heutzutage, hätten sie allerdings nicht an der Natur gehabt; aber in Betreff der Gesamterscheinung ihrer Malereien hielte er sie für viel gröfsere Naturalisten, als die Maler irgend einer anderen Epoche.

26. Februar 69.

Im Museum hat Böcklin die Treppenwände von sehr geschickten französischen Dekorateurs als Marmorplatten malen lassen, die in ihrer mächtigen, hochgestreckten Form prächtig aussehen. Ueber der Mitte des Fensters will er dieser Tage ein Medusenhaupt in Oelfarbe malen, wozu er heute im Atelier einen Entwurf, gleichfalls in Oelfarbe, gemalt hat. Grüne Broncemaske auf weifsem Grunde. Augen: weifse Emaille. Augensterne: Löcher. Auf dem weifsen Grunde freischwebend, ohne Schatten, als wäre das Haupt mosaikartig auf eine weifse Marmorplatte eingelassen. Es ist von erschreckender und dabei doch fesselnder Wirkung, da die Augen stechend gerade auf den Zuschauer gerichtet sind. Böcklin will, dafs dieser Anblick grausig stimme und dafs man dann das Fresko desto lieblicher empfinde. Aus gleichem Grunde hätten gewifs auch die Alten bei Ausschmückung von Architekturen so gerne Medusenköpfe angewendet.

1. März 69.

Die Maler verkaufen am meisten und rein auf ihren Namen hin, die das eine Bild in gleicher Art malen wie

das andere, so daſs das Publikum darin eine Art von Garantie besitzt für das, was es zu erwarten hat. Sucht einer aber eine gehobene poetische Stimmung auszudrücken, so muſs solche ganz schlagend und vollendet gegeben werden, um verkäuflich zu sein.

Das Quellbild für Schack hat Böcklin in der Form, wie er es im letzten Jahre angelegt, aufgegeben. Wahrscheinlich, weil das Ueberraschen des jugendlichen Faun zu sehr an eine nun kommende Liebesscene denken lieſs und der Faun keine Beziehung zum Element der Quelle hatte. Die jetzige Anlage ist passender und schlagender und einfacher zu erklären. Jetzt schöpfen zwei Faune, vielmehr zwei Pane; der eine steht auf einem Stein am Bachrand, zum Ausgleiten knapp, und erreicht eben noch mit seiner Schale die sprudelnde Quelle; der andere, ein dicker Pan, will zu ihm hinuntersteigen und sucht Boden mit dem Fuſse, findet aber keinen und wird ins Wasser plumpen. Er ist dabei ganz auſser Atem, und die schweiſsigen Haare hat er sich aus dem Gesicht gesträubt. Die Felsbildung ist niedrig und darauf, verkürzter als früher, die Quellnymphe; sie spielt nicht mit hängenden Schlingpflanzen, denn sie liegt im offenen Wiesengrase, sondern plaudert zu einer kleinen Bachstelze, die ihr auf das Fingerchen geflogen ist. Böcklin will sie diesmal ganz in den Schleier hüllen, der dann die Körperformen nur durchahnen läſst. Unten in einer kleinen Höhle zwei Kindergestalten: der Krug der einen läuft nur noch wenig, während die andere über dem ihrigen eingeschlafen. Das Wiesengras oben ist kniehoch; darüber — jetzt in der

Luft tanzend — der Kinderreigen. Dies ist viel poetischer und märchenhafter. Das vorige war zu real.

Nach dem kleinen Entwurfe, den er vorher von dieser Idee mit Kohle und Pastell gemacht hatte, übertrug er durch einige weite Quadrate die Raumverteilung auf das etwas verschiedene Feld der Leinwand und entwarf dann die Figuren frei mit feinen, vorsichtigen Kohlenstrichen; er gab dabei nur das Allernotwendigste an, um Bewegung und Ausdruck anzudeuten. Was er aber andeutete, gab er voll höchsten Lebens: kein einziger toter Strich, der nur der nüchternen Richtigkeit wegen gemacht wurde. Dabei war ihm die Verteilung der Figuren in den Raum zunächst das Wichtigste, und um das Landschaftliche kümmerte er sich vorläufig noch mit keinem Strich; das mufs sich den gegebenen Bedingungen fügen.

Bei dem Porträt des irrsinnigen Herrn hat Böcklin die Kohlenaufzeichnung mit Terpentin und Kopaivenbalsam übergossen und dann hineingemalt; so verbindet sich die Kohlenaufzeichnung mit der Malerei: Wartet man nun ein bis zwei Tage, so ist alles hart fixiert, und man kann ohne Unbequemlichkeit darüber malen.

Sein Quellbild will Böcklin vorm Malen auch so übergiefsen; vorher wird er es aber — bei matten, gewischten Schattenangaben — sorgfältig durchzeichnen und die Lichter herauswischen, ebenso die an einigen Stellen gebrauchte Pastellfarbe; denn die Fixierung macht alles um ein Bedeutendes dunkler.

Späterer Zusatz: Er hat es aber nicht gethan, sondern

stückweise hineingemalt und zugleich ziemlich weit ausgeführt.

Zur Anlage eines Bildes sei dünner Kopaivenbalsam geeigneter, da man flott hineinmalen könne; sonst ziehe er den dickeren vor.

6. März 69.

Das neue Quellbild „Wiesenquelle" hat Böcklin so begonnen, daſs er zuerst die Nymphe mit ihrem Grund leicht in Farbe anlegte; und zwar untertuschte er erst die Schatten und Halbtöne mit violettem Eisenoxyd und Ultramarin, was ihn dann wiederum nötigte, zu dem Weiſs, mit dem er die Lichter hineinmalte, die Ergänzungsfarbe — nämlich etwas Gelb — zu nehmen. Ich glaube, es hat ihn mehr der hellgelblichgraue Leinwandton dazu genötigt, auf dem jedes reine Weiſs bleiern, schwer und schmutzig aussieht.

Böcklin hat beobachtet, dass die Cinquecentisten das Individuelle fast immer übertrieben hervorgehoben haben. Bei Verkürzungen bleiben die Breiten unverkürzt, nur die Länge verringert sich. Rafael hat, um dies recht anschaulich zu machen, einen verkürzten Arm meistens dicker gehalten als den unverkürzten.

7. März 69.

Böcklin zeigte mir, wie er das Quellbild anlege. Als er auf der gelblichweiſsen Leinwand den Kopf der Nymphe begann, sahen ihm alle Farben zu schwer und lichtlos aus, darum strich er sogleich den bräunlichgrünen

Ton des Erdreiches unter der Wiese dahinter und probierte ein Stückchen blaue Luft dazu. Und als der Ton des Fleisches nun ein bischen zu kalt aussah und zu weifslich, ging er mit kaltrosavioletten und kalthellgraugrünen Tönen links oben über die Wiese, immer diagonal entgegengesetzt die Beziehungen suchend. — Heute nun ging er sogleich an das rote Gesicht und den gelblichroten Körper des dicken Fauns, und als ihm das Gesicht zu bunt rot erschien, malte er dahinter einen farbiggrünen Ton — Wiesenpflanze —, der durch seine Lebhaftigkeit das Rot wieder brach.

Nun will er vor allem erst den Schatten des Felsgebildes unter der Nymphe malen, um einen Mafsstab für die Dunkelheiten zu haben. Er meinte auch, er würde diesmal bedeutend schneller fertig, als mit dem vorigen Bilde, weil er nicht so viel Landschaft darauf habe.

9. März 69.

Wiesenquelle. Die Pangestalten sind vortrefflich charakterisiert; der eine fett mit dickem Wanst und tiefliegendem Nabel; dickes Gesicht, Stumpfnase, grofse graue Augen, dazu etwa handlange, gewundene Ziegenhörner mit gelblichweifsem Haar dazwischen, kleiner weifser Zwickelbart am Kinn, Beinhaar am Unterschenkel weifs, am Oberschenkel weifslichgelbe und dunkelviolette Flauschen gemischt. Der andere ganz mager und schlank, von graugelber Farbe, Haupt- und Schenkelhaare nur wenig dunkler und wenig wärmer, von rechtem Bocksgelb, mit glänzenden Lichtern auf den langen Haarflauschen.

Spitzer Schädel, Schmalkopf, kurze Hornstumpfen aus den Haaren vorguckend. — Böcklin sagte, dieser Faun müsse recht stinkig werden durch die geringen Unterschiede zwischen Haar und Fleisch!!

Ich bewunderte, wie richtig er die Verhältnisse, besonders in den menschlichen Körpern getroffen habe. Er sagte, das käme daher, weil er alles nach dem Auge male und nie nachmesse. So sei es auch für den Beschauer unmöglich, mit dem Maſsstab nachzumessen. Bei Statuen könne man allenfalls messen, aber auch nur gewisse unveränderliche Punkte, im Bild jedoch sei rein nichts meſsbar. Fängt man erst an, den Maſsstab zu brauchen, so thut man vieles dem berechnenden Verstand zu Liebe, was man nach dem malerischen Gefühl und nach der für das Auge sich plastisch wahr ausnehmenden Erscheinung, die im Bilde immer das Maſsgebende ist, nie thun würde, und zuletzt verliert man in der Regel das ganze Konzept.

Meinen Kopf, der immer noch nicht recht in der Verkürzung ist, solle ich mir einmal auf Papier zeichnen und dabei von der Konstruktion ausgehen. Wenn ich den Kopf dann aber male, müsse beides Hand in Hand gehen: die Vorstellung des Wesens und die Beachtung der Konstruktion; wolle man von letzterer ausgehen, so wäre das ebenso fehlerhaft, als das oben besprochene Nachmessen.

10. März 69.

Er hätte beim Quellbilde diese Erfahrung gemacht: ein hübscher Junge neben einem hübschen jungen Mädchen

schmälern sich gegenseitig in der Wirkung und interessieren nicht mehr; deshalb habe er diese komischen Bockskerle dahin gemalt.

Böcklin hat heute für einen Freund (Burckhardt-Iselin) ein kleines Bildchen gemalt: einen zweijährigen Knaben in Maskenkostüm, der ängstlich mit gespreizten, etwas krumm gestellten Beinen an einer verschlossenen Thüre steht und nach der Mama schreit. (Auf dem graugelben Grunde der Thüre steht der hellblonde Knabe mit schwarzen Hosen, weifsen Strümpfen, kaltroter Weste, weifsen Aermeln und schwarzer, rot gesäumter Kappe.) So, meinte Böcklin, malen die Neueren: in bescheidener, gemäfsigter Skala von Farben und Tönen, damit nichts das andere stört, sonst aber strikte so, wie es in der Natur vor ihnen steht. Sie hätten vielleicht auch noch die zufällige, braungelbe Thüre dahinter gemalt, unbekümmert, ob sie die Töne in Haar und Fleisch aufhebe. Er selbst hat deshalb der Thüre einen von Haar und Fleisch sehr unterschiedenen, grauen Ton gegeben. Da wäre keiner, der sich, wie er in seiner Anadyomene z. B. die Aufgabe stelle, eine empfundene malerische Harmonie zur Erscheinung zu bringen.

12. März 69.

Wiesenquelle. Lichtmasse in der Mitte auf dem Felsblock; ringsherum sind die Dunkelheiten angeordnet. Den Schatten in der Höhle unter den Felsen — Haupttiefe — brauche er, um dem Felsstück Relief zu geben. Indem er den Himmel dunkler als das Hauptlicht halte,

sei er im Ton desselben frei und könne ihn nach Belieben heller oder dunkler stimmen, je nachdem er das Relief des Bildes zu verstärken wünsche.

Vom Krapplack sagte er: Um die Farbe von der Wurzel zu lösen, wende man Alaun an, und es sei nur Betrug von den Verkäufern, wenn sie ihn nicht ordentlich herauszögen. Es sei gar nicht schwer, man brauche ihn nur in Wasser aufzulösen, der Farbstoff scheide sich dann ziemlich rein aus. Morelli in Rom habe dieses Verfahren angewendet. Von meinem Roten Lack (Möves) behauptete er, er enthielte Carmin, denn er färbe viel zu intensiv, Krapp aber erst, wenn man gröfsere Farbenmenge anwende, und dann nie so brillant wie Carmin, vor dem er jeden warne. Er habe einmal Rosen gemalt und sie zuerst mit Weifs und Grau untermalt und darüber dann mit Carmin lasiert, was prächtig ausgesehen. Er hätte dann das Bild einige Zeit bei Seite gestellt. Als er aber wieder nachgesehen, seien die Rosen gelb gewesen; der Carmin war verschwunden und nur das Gelb war zurückgeblieben. Krapplack dagegen sei ziemlich sicher, was die Bilder der Venezianer und Peruginos, überhaupt der Cinquecentisten, bezeugen würden, in denen er sich schon dreihundert Jahre erhalten habe. Chromgelb habe er nach fünfzehn Jahren noch fast unverändert gefunden; es sei also eine gute Farbe, nur müsse man sich hüten, sie im Bilde anzuwenden, wenigstens nicht zu früh, denn sie habe malerisch zu mächtige Konsequenzen. Dafs die Haltbarkeit dieser Farbe so verketzert ist, rührt von den früheren Düsseldorfern her, die sie bei ihrer Braun-

malerei, wo sie alles schwer und schwarz gemacht hätte, natürlich nicht brauchen konnten.

In Rom hat Böcklin Farbenproben am Schornstein seiner Loggia, wo sie Feuchtigkeit, Sonnenbrand und Kälte zu erdulden hatten, drei Jahre lang beobachtet. Mittelgrüner Zinnober sei dabei schwarz geworden, Chromgelb jedoch sei gut geblieben.

Bei den französischen Dekorateurs habe er ein sehr schönes Grün gesehen (Vert Mylori??), das er sich anschaffen wolle, da ihm jene Arbeiter versichert, sie hätten vor vierzehn Jahren ein Café damit ausgemalt (mit Bleiweifs gemischt), das sich bis jetzt vollkommen gut erhalten habe, trotz Rauch, Wärme und Ausdünstung.

13. März 69.

Er pflege gern eine gegenwirkende Farbe, die eine Stelle in Harmonie setzen soll, immer ziemlich fern anzubringen, damit das Auge gezwungen wird, das ganze Bild zu durchmessen. So müssten ihm bei der »Wiesenquelle« die farbigen Pane den Kinderkreis oben in Schach halten. Er zeigte mir dann die Putten, die er in den Tönen ganz vorsichtig (dabei aber frei in der Form und nicht kleinlich ängstlich) angelegt hat. Ein kaltvioletter Ton, mit dem er ganz leise modellierte, gab ihm zu dem gelblichen Lichtton, zu dem er die blofse Leinwand benutzte, den Mittelton; zu den schmalen Schatten am Körper wufste er die leisen Kohlenstriche der Aufzeichnung zu benutzen, die dem darüber gebrachten Mittelton ein wärmeres Bräunlichgrau gaben. Böcklin äufserte, er fürchte sich fast,

so etwas zu zerstören und zeigte mir an einem anderen Putto, den er einer Aenderung wegen mit direkter Farbe, ohne Benutzung von Leinwand und Kohle, hatte malen müssen, wie tot und leblos eine solche Behandlungsweise dagegen aussähe.

Er hat die Putten mit ganz einfachen Farben angelegt und zeigte mir seine Palette: Bleiweifs, violett Eisenoxyd, grüne Erde, etwas Schwarz und Neapelgelb. Zinnober hätte er aus Gewohnheit aufgesetzt, sähe aber immer, dafs er ganz gut ohne ihn auskomme. Es sei überhaupt gut, wenn man sich an ganz bestimmte Farben auf der Palette gewöhne; man erlange dadurch eine viel feinere Kenntnis ihrer Wirkungen.

Böcklin bezeichnete es als schwer, in eine blaue Luft helle nackte Körper zu malen; wenn man dazu seine Farbenskala nicht ganz genau kenne, gäbe es gleich schmutzige Töne.

In Bezug auf das prinzipielle Malen des Fleisches sagte er, dafs er sich überall bemühe, die Uebergangstöne von selbst entstehen zu lassen. Bei der Venus, die auf einem hellen, kalten Grund stehe, habe er den Körper erst grauer gehabt; indem er nun das Licht leuchtender und gelber daraufsetzte, habe er durch Hineinspielen desselben in die grauen Halbtöne ihre zarte, kalte Farbe erreicht. Neben solchen hellen, kalten Tönen spreche nun das leiseste Gelb als glühender Schatten (wie unter der rechten Achsel), und zugleich wirke alles Gelb, was man im Lichte nötig habe, mit den zartesten Mitteln.

*

Böcklin erzählte darauf noch manches von Hamon, der ihm einer der interessantesten Maler gewesen, die er kennen gelernt. Hamon sei durch Goupil in die Höhe geschraubt worden und genieſse, so hoch er sein Talent anerkenne, doch einen Ruf und eine Verehrung, die über Gebühr gehe. Kleine, pompejanische Bilder, 2' hoch: Mädchen mit einem Vogel, oder dergl., seien ihm mit 12000 Frcs. bezahlt worden. Wenn man bei ihm eintrat, sahen seine Bilder ganz mehlig und wirkungslos aus; sah man sie jedoch einige Augenblicke an, so traten die entzückendsten Schönheiten in Modellation und Färbung einem entgegen. Das Bild »Die Musen in Pompeji« zerfiel ganz; es waren nur einzelne, neben einander gestellte Figuren auf einem gelbgrauen, schmutzigen, nach oben blauen Luftton. Einzelne der Figuren waren aber wunderschön; so eine sitzende Mädchengestalt, ein Köpfchen mit schön angeordnetem Kranz; die feine Modellierung, wie z. B. ein Ohr ansitzt, war von merkwürdiger Schönheit.

Hamon sei sehr begabt für kleine Bilder mit einfachen Gegenständen; die könne er übersehen. So z. B. könnte er ihm (Böcklin) bei der Venus mit groſser Sicherheit sagen: die Wirkung würde durch dieses oder jenes noch gestört; diese Farbe beeinträchtige die Wirkung jener Erscheinung u. s. w. Er übersieht wohl auch eine gröſsere Farbenzusammenstimmung; aber für Bilder wie die Fresken von Rafael gehe ihm das Urteil ab; die seien ihm unverständlich; da sagt er dann, die einzelnen Figuren seien ihm im Auftrag so gegeben, oder sie seien eben getreue Naturdarstellung. Für das Ensemble dieser Bilder

hat er keinen Blick, und dafs das Ganze ein Werk grofsartiger Berechnung ist, kann er nicht begreifen. Er ist zu bequem, seine Kenntnisse zu erweitern auf Felder, die er noch nicht berührt hat. Er sage — und er hätte darin eigentlich ganz recht —: es solle ein Jeder geben, was er in sich habe, das aber ganz geben, und im übrigen thun und malen, wie ihm der Schnabel gewachsen sei.

*

Feuerbach sei ein Mensch von grofser Begabung. Seinen Dante habe er schon im 26. Jahre gemalt. Es sei zu verwundern, dafs er es nicht weiter gebracht. Seine späteren Bilder hätten erstaunliche Roheiten und seien konventionell, stets aber dekorativ sehr zusammenhängend; er habe eine ganz ausgezeichnete Begabung für das Dekorative.

*

So viel Schönes manchmal in Drebers Landschaften ist, so sind sie doch fast durchweg wirkungslos und pointenlos. Viel Raumverschwendung, besonders bei den Lüften seiner Bilder. Malerei und Farbe sind bei ihm immer gesetzlos und unberechnet, und das macht die Bilder wirr und unbehaglich. Gunkel hat denselben Fehler der Raumverschwendung. Bei seiner Schlacht am Issus malte er eine grofse, überflüssige Luft, die ihm nur die Figuren klein und unbedeutend machte, und beruft sich auf die Constantinsschlacht von Rafael, deren Luft trotz der Engelgruppe ebenfalls noch zu grofs ist. Ein anderes Mal brachte er eine grofse Eichen- und Tannenlandschaft hinter eine Schlacht, wie bei der Hermannsschlacht. Bei einem weiteren Bilde mit historischem Sujet stellte er

riesige Eichenstämme neben seine Figuren, die ihm dadurch abermals winzig wurden (Drusus und Velleda) — kurz, nie das rechte Mafs in Nebensachen, wie er überhaupt nicht das malerische, sondern das antiquarische Interesse in die erste Linie stellt. Konnten neben der Velleda nicht auch dünnere Stämme wachsen? Dicke Eichstämme gehören in landschaftliche Bilder nur, wenn man sie als alt und riesig hervorheben will. Mit dieser Tendenz hätte Dupré einmal ein Bild gemalt, wo zwei riesige, 5—7′ dicke Eichstämme fast das ganze Bild einnahmen, und an dem einen zwei Holzschläger, die mit mühsamem Sägen an dem grofsen Burschen noch kaum bis zur Mitte gekommen sind. Böcklin bemerkte übrigens zu diesem Bilde, das vor acht Jahren von den Münchenern so viel besprochen und bewundert wurde, es sei trotz seiner geschickten, plastischen Darstellung (durch Lasuren und pastose Farben) nicht so bedeutend gewesen. Er habe aber einmal von Dupré ein wunderschönes Bild gesehen: Flache Landschaft, Heide, eine Windmühle; auf der in das Bild hineinleitenden Strafse, an einer Wegwindung, zieht mühsam ein Frachtwagen; windiges Wetter, oben jagen die Wolken; dunstige graue Luft, wie sie bei windigem Wetter ist, und in der Ferne ziehen die Wölkchen, immer ferner und ferner, in das Bild hinein; ganz hinten begrenzt ein blaues, fein gezeichnetes Gebirge den Blick.

15. März 69.

Anadyomene. Böcklin gab heute ihrem Körper das sonnige Leuchten. Er vereinigte den Körper durch

Ueberschummern; um das Licht zu erreichen, mufste alles überstrahlt werden, besonders aber mufsten alle Einzelheiten gemildert werden: wie Nabel, Brust und Achsel. Die Halbtöne, die durch das Ueberschummern entstanden, waren dadurch zugleich schwer geworden. Böcklin ging sie daher leicht mit Violettgrau noch einmal durch. Auch rings am Kontur, besonders nach links-oben, strahlt der Körper Licht aus. Um einen wahren Eindruck zu machen, ist die Region des Strahlens mit einer zu der hellgelblichen Farbe des Fleisches und zu der grünlichblauen des Schleiers komplementären Farbe leise zu übergehen; hier mit Violett (Krapp und Weifs). Für den Beschauer machen diese Töne den nämlichen Eindruck wie das grünliche Blau am linksoben fliegenden Schleierzipfel vor der grau-blauen Luft.

So z. B. wird, wenn weifse Rosen, die innen gelb sind, am Busch im tiefgrünen Laube stehen, das Grün sehr gebrochen, die Zwischenregionen des Strahlens aber rot gefärbt erscheinen. Wenn man von dem Strauch einen Zweig abbricht, so erstaunt man, dafs dieses scharfe, farbige Grün dasselbe sein soll, das man am Busch neben den Rosen sieht. — Steht neben strahlendem Gelb ein Rot, so wird die Region des Strahlens blau erscheinen.

16. März 69.

Es sei stets ein Gewinn, wenn im Bilde etwas überflüssig würde; dadurch werde nicht allein die Arbeit des Fertigmachens verkürzt und beschleunigt, sondern — was von noch gröfserem Werte — die Arbeit des Anschauens wird vereinfacht und erleichtert.

Ueber Piloty und seine Schule. Sie legen auf Unbedeutendes zu grofses Gewicht und betonen es übermäfsig. Das eigentlich Tragische oder Komische käme dadurch bei ihren Bildern nie recht zur Geltung. Das grofse Publikum zwar interessiert es, Einzelheiten mit allem Raffinement und allen technischen Mitteln dargestellt zu sehen, aber es wird dadurch gehindert, das Gesamte zu beurteilen. Es amüsiere ihn (Böcklin) ebenfalls, solche raffinierte Darstellung zu sehen, sie müsse jedoch stets dazu beitragen, das Ganze zu fördern und diesem einen bestimmten Charakter, sei es nach der Seite des Heiteren oder Ernsten hin, verleihen. Das Publikum fühle das doch heraus, auch wenn es sich keine Rechenschaft darüber zu geben wisse. Während es einem Pilotyaner bei einem Kopfe, wie z. B. bei dem seines dicken Pan, mehr um das plastische Vortreten von Nase, Mund und um alle kleinen Schlagschatten zu thun wäre, die dabei mitzuwirken hätten, verzichte er auf eine solche Frappanz und suche nur das Wesentliche, den Ausdruck allein sprechen zu lassen, in dem der Grund des komischen Eindrucks auf den Beschauer liege, während er den Umrifs im Ton nicht so sehr unterschieden vom Grunde dahinter mache. Die Schlagschatten müssen den Pilotyanern besonders herhalten, sie machen kaum einen Grashalm ohne solchen! Er (Böcklin) gebrauche solche malerischen Kniffe und Griffe nur, wo sie zur Verstärkung des Reliefs des ganzen Bildes dienen, z. B. unter den beiden Pangestalten.

Wiesenquelle. Viele farbige Blumen auf dem oberen Rande der Wiese: kalt violetter, roter Mohn, weifse

Narzissen, gelbe und blaue Blumen. Ueber der weiblichen Figur leuchtend hellgelbe Blumen, deren Brillanz durch einige hellblaue noch verstärkt ist. Die Nymphe erhält dadurch eine wunderschöne, kühle, gedämpfte Erscheinung, die doch dabei etwas Kristalliges, Durchsichtiges hat, während die Knaben oben ein helleres, sonniges Licht erhalten. Ein rosa blühender Baum rechts oben auf der Wiese verbindet den unteren und oberen Teil des Bildes.

Ob blühender Pfirsich- oder Mandelbaum, sei von fern nicht erkennbar; höchstens daran, dafs der Pfirsichbaum meist kleiner, der Mandelbaum gröfser ist.

17. März 69.

Wiesenquelle. Neben der Quellnymphe hat Böcklin viele grüne Töne, oben kaltgrün, unten gelbgrün, angebracht; alle Töne jedoch in der jetzigen Skala im Verhältnis noch ziemlich grau. Hinter dem Oberkörper und rechts vom Torso malte er recht warm violette Tiefen, um der Figur wieder Licht zu geben. Ebenso neben der Figur und dem Kopf des dicken Pan graugrüne Töne, um ihn bei geringen Mitteln recht rot erscheinen zu lassen. Neben dem grünlichgelbgrauen, jungen Pan hat er aber violettgraue und blaugraue Töne als Flecke auf dem Felsstück angebracht, die ihm das Gelbe des Körpers heben und den grofsen Unterschied der kaltgrünlichen Halbtöne (grüner Kobalt auf den gelblichen Leinwandgrund lasiert) und des gelblichen Lichtes (fast die reine Leinwand) zu einem Gesamtton zusammenwerfen. Die Anlage ist bei diesem Panisken und den Kindern so dünn, dafs im Licht

fast die reine Leinwand stehen blieb und in den Halbtönen nur ganz zart mit Farbe übergangen wurde.

*

In Berlin ist gegenwärtig ein Bild Makarts ausgestellt: die sieben Todsünden. Auf die Mitteilung hin, die ich darüber von Hause erhielt, sagte Böcklin: Makart spekuliere in allem nur darauf, was vor dem Publikum wirke. Bald bringe er einen Vorhang, bald Anderes ohne Grund und Beziehung an, nur weil es ihm Effekt mache. Auch die Wahl seiner Gegenstände sei derart. Er suche Alles zu vereinigen und auszunutzen, von dem er gesehen habe, dafs es bei Rubens oder Correggio u. A. Wirkung mache. Piloty habe viel mehr Ernst in seiner Malerei und habe ein höheres Streben.

*

Wiesenquelle. Ueber die Färbung der Blumen auf der oberen Wiesenfläche. Böcklin suchte zu prüfen und abzuwägen, wo zum Teil zufällig entstandene Kombinationen von Tönen angenehm, sanft oder leuchtend zu einander sprachen und wo nicht. Das der Skala des Bildes entsprechend immer noch sehr weifsliche Rot der Mohnblumen war lichtlos, wo es vor Grün stand; jedoch leuchtete es vor dem etwas grünlichen Blau der Luft und vor Bräunlich-Grau. Es müsse daher für dieses Strahlen die komplementäre Farbe gefunden werden, die das Rot an solchen Stellen zu begleiten habe. So die blauen Blumen (Ultramarin und Weifs). Sie erschienen hart, wo sie gegen das kalte

Neapelgelb standen, und sanft strahlend, wo ein hellrosa-violetter Ton (Krapp und Weifs) sie umgab. So wirkte auch rechts oben das einzelne Gelb, wo es vor warmem Grau oder hellem Violett stand, schimmernd. Dasselbe Gelb, vereinzelt neben die Nymphe auf Dunkelgrün oder Braungrau gestellt, strahlt nicht und wirkt bei gleicher Helligkeit dunkler.

Böcklin zeigte mir, wie er beim Fleischton des älteren Pan variieren konnte und durch die daneben gestellten Farben allein bald das Gelbliche, bald das Rötliche, bald das Graue, Dunkle oder Helle hervorheben konnte. — Wenn man ein Bild erst Grau in Grau beginne, erreiche man vieles nie, was eine sogleich farbige Anlage bringe. Den Kopf dieses Pan hätte er in solchem Falle vielleicht auf einer Seite durch Hell, auf der andern durch Dunkel zu lösen gesucht, während er es jetzt einfach durch ein lebhaftes Grün gethan habe, das fast gleichwertig neben dem Kopf stehe. Hat man etwas in Grau angelegt, so fürchtet man sich, das scheinbar Geglückte zu zerstören und verfährt darauf lasierend mit durchscheinenden Farben. So bleibt man im Grauen und Warmen und erreicht nie eine freie, frische Farbenerscheinung. Das hätte er beim Quellbild des vergangenen Jahres erfahren und auch bei einem weiblichen Idealkopf, den er begonnen und aus dem er vielleicht eine Diana zu machen beabsichtige.

Dieser Kopf (Brustbild) ist sehr fein in der Farbenzusammenstellung, die dem Bilde etwas Mondschein-artiges giebt. Auf einem kühlen, unten blaugrauen, oben weifslichgrauen Grunde hebt sich der Kopf mit sehr hell

reflektierter, kalt grünlichgrauer Schattenseite, auf der Farbe des Grundes herausmodelliert, ab. Fleisch lichtgrünlichgrau mit leisem Anhauch von kaltem Rot auf den Wangen. Haar blond (grünlichgelbgrau) mit zwei farbig violetten Bändern. Kleid weifs. Um den Mondschein-Charakter zu heben, malte er in die Ferne durchbrechende horizontale Lichtstreifen von scharf schwefelgelber Farbe, der Komplementär-Farbe der Stimmung.

Auf meine Bemerkung: hier stände die Kopfform doch nicht in der Mitte, und die Raumverteilung sei trotzdem gut, zeigte mir Böcklin, wie hier das Gesicht mit seiner verkürzten Seite die Mitte hielte. Bei Dr. Brenner hatte ich aber die unverkürzte (Nacken-) Seite in die Mitte geschoben und die verkürzte lag weit aufserhalb.

*

Wiesenquelle. In die Nymphe und in ihre Umgebung besonders müsse ein satter Klang in Form und Farbe kommen, der sie lieblich und friedlich stimme: desto komischer und drolliger würden ihm die Pane wirken.

Ich wunderte mich, dafs die Gesamtwirkung des Bildes nicht verloren gehe, indem er alle malerischen Mittel anwende, um die Charakteristik seiner Figuren zu steigern, und um den Gedanken und das Geistige des Bildes zur Erscheinung zu bringen. Böcklin meinte, die Farben- und Massendisposition sei stets das Erste; davon gehe er aus, und deshalb habe er dieses Bild erst gezeichnet, um sich hierüber klar zu werden. Achtet man darauf, die Massen zu bewahren, wie hier Fels-, Wiesen-

und Luftmasse, so hat man völlige Freiheit, im Einzelnen zu variieren.

Anadyomene. Dieses Bild habe nur eine enge Harmonie: zwischen Violettblau, Blaugrün, Hellgelb und tiefem Rotgelb. Gerade das jedoch mache das Bild lieblich und milde; er könne hier nicht die volle Harmonie aller Farben (z. B. noch ein leuchtendes Rot etc.) brauchen, dazu bedürfe es einer anderen Stimmung und eines anderen Sujets. Der Körper der Venus samt dem Gewande, das über die Schenkel fliefst, und allen Falten, ist heller als das Meer; nur über den fernsten Teil gehen einige dunklere Schatten. Er wundere sich nur immer, wie die Luft, die er doch mit Ultramarin und grüner Erde gemalt, von so violettgrauer Wirkung werden konnte. Es rühre dies von der grofsen Masse Blaugrün her, die er in dem Wasser habe. Hinter dem Körper malte er lebhaftes Glitzern der Wassertropfen im Schleier (Weifs mit einer Spur Krapp); dadurch erhielt der sehr lichte Körper Gelb und wurde in einen scheinbar etwas gedämpften Ton gesetzt. Der Schaum ist fast weifs, mit einer Spur Rosaviolett gemäfsigt; die höchsten Lichtflocken enthalten aber Weifs und etwas Gelb, wodurch sie heller leuchten als mit blofsem Weifs. In der Komposition entfaltet sich dem Beschauer das Bild von unten aus allmählich, und sein Blick wird erst oben bei den drei Köpfen angehalten. Darum hätte er der Venus auch keine haltende, gekrümmte rechte Handstellung gegeben, sondern sie mit gespreizten Fingern das Gewand nur andrücken lassen, damit der Blick ohne Aufenthalt darüber hingleite.

19. März 69.

Bei der Wiesenquelle habe er das gröfste Dunkel (in der Höhle unten) gleich von vornherein kräftiger hingesetzt; das hätte ihn gleich auf allerhand Ideen geführt.

Anadyomene erschiene ihm oft beim Hereintreten zu mehlig und erst, wenn man das Bild eine Weile angesehen, gewöhne man sich daran. Dieser Eindruck des Mehligen aber beweise, dafs dem Bilde noch Accentuierung fehle und Auseinanderhalten der Farben.

Böcklin hat der Venus gestern reichliches Wasserglitzern auf den Schleier gemalt, fast zu reichlich, so dafs mir das Bild an Einfachheit und Ruhe verloren zu haben scheint. Einen Teil dieser Glanzlichter hat er jedoch heute wieder fortgewischt, weil sie den linken Putto versteckten und das Licht des Bildes zu sehr auf die linke Seite zogen. Beim Auftrocknen verloren diese Glanzlichter etwas an Leuchtkraft, so dafs sie wohl noch der Nachhilfe bedürfen. (Mit dem Hornspachtel aufgetragen.)

20. März 69.

Wiesenquelle. Wunderschön ist der Reigentanz der Blumengenien. Hinten hat einer den Kreis zerrissen, um seinen Kameraden zu küssen. Die Vorderen hatte Böcklin mit Kohle aufgezeichnet und mit ganz wenig Farbstoff angelegt. Die Ferneren aber hat er auf den schon trockenen, angetuschten Grund ganz leise mit heller Fleischfarbe in leichter Wirkung nur angetuscht. Es sei ihm beim Entwerfen dieser Putten schwer geworden, un-

angenehme Kreuzungen zu vermeiden, da die hinten Tanzenden sich zu den Vorderen diagonal entgegengesetzt bewegen. Sie müfsten, um angenehm zu wirken, in irgend Etwas doch eine Spur Verwandtes haben mit den Linien oder Richtungen der Vorderen.

22. März 69.

Wiesenquelle.

Böcklin hat heute den dicken Panisken gemalt. Er bezeichnete ihn scherzend als „Triumph des Eisenoxyds", da er ihn nur aus violettem Eisenoxyd und englisch Rot gemalt hatte. Stets mit Benutzung des Grundes, denn das gäbe der Malerei Leben. In Licht und Schatten aus durchscheinenden und deckenden Tönen, die nur leicht spielend aufgetragen zu sein scheinen. Die deckenden Töne geben dem Ganzen wieder Körperlichkeit, denn sie kommen näher als andere Töne.

Die Glanzlichter hat er mitten auf die Augensterne gesetzt; das gäbe dem Auge etwas Irrendes, Geblendetes. Augensterne, d. h. die schwarzen Pupillen, würde man bei dieser Sonnenbeleuchtung nicht erkennen, abgesehen davon, dafs sie sich sehr klein zusammenziehen würden. Er male sie nie, ausgenommen bei lebensgrofsen Porträts.

Seinen Pan machten die Augen immer klein, da man ihn deshalb nicht für entfernt, sondern für nahe nahm.

Der dicke Alte ist ungemein charakteristisch in allen Formen und Bewegungen. Infolge des Fettes über Brust und Bauch schieben sich die Brustwarzen nach aufsen auseinander; dazu bleibt der Nabel tief und unverändert

im 1—2zölligen Fette. Hals ganz kurz durch die Anstrengung des Herabsteigens und durch das unter den Wangen hängende Fett. Sein Arm wird, aufser der Hand mit der Syrinx, fast ganz im Grase versteckt werden. Es ist für die Einfachheit eines Bildes immer günstig, wenn man Unnützes verstecken kann.

Böcklin will nun erst die Umgebung zu dieser Figur stimmen, dafs sie ihre Modellation hebt, und dann weitergehen.

Bevor er daran ging, diesen Pan farbiger zu machen (oder vielmehr die Ursache, welche dieses erheischte), hatte Böcklin die Luft einfarbig blau mit geringer Abstufung nach unten übermalt (grüne Erde nur wenig, grünen Kobalt und blauen Ultramarin mit Weifs). Darüber will Böcklin, sobald die Luft trocken ist, und grüner Kobalt trockne fast während des Malens, die fernen Wind- und Federwolken mit reinem Weifs lasierend malen. Ihre gebrochene Farbe entsteht dann auf die gleiche Weise wie in der Natur und mufs richtig sein. Zudem ist es schwer, wenn man Luft und Wolken zugleich malt, die feine Abstufung der ersteren so gut zu treffen, wie man sie auf diese Weise mit Leichtigkeit erreiche.

*

Auf meine Frage, ob Morgen oder Mittag? antwortete Böcklin, er stimme so lange, bis es ihm schön und angenehm zu den Figuren scheine. Er fände keinen so grofsen Unterschied in den Tageszeiten, wenn nicht gerade von Auf- oder Untergehen der Sonne die Rede sei oder

wenn weiſse, groſse Wolken am Himmel ständen, an deren Farben und Schattenlängen man die Tageszeit abmessen könne. Bei hohen Nebel-, Strich- oder Federwolken sei der Unterschied aber den Tag über kaum merklich. Die Tageszeit drückt sich mehr als durch Farbenwechsel durch die Staffage aus: durch müde heimkehrende Schnitter und dergl., durch Thätigkeiten der Menschen und Tiere, durch Naturerscheinungen, die für die Tageszeiten charakteristisch sind, wie Nachmittagsgewitter, Regenbögen und dergl.

Die Quellnymphe bekommt mehr Gewand, blauviolett, das ihren ganzen Körper verhüllt und nur Kopf und Brust zeigt. Auch die rechte Hand auf dem Quellkrug wird ganz verhüllt. Der Fleischton, der erst hell erschien, als die Luft heller und gebrochener war, erscheint jetzt neben der nunmehr dunkler (als das Grün der Wiese) angelegten Luft trüb und beschatteter. Farben wirken relativ aufeinander: jede tote Farbe erscheint dunkler, jede leuchtende heller, als ihr Valeur ist.

Böcklin hat in diesem Bilde den gröſsten Farben- und Tonumfang: das Blau der Luft, das Rot, Gelb, Violett, Grün in der Wiese, der rotgebrannte Körper der Faun, das Dunkel in der Höhle, die hellen Körper der Putten erheischen seine ganze Palette.

Anadyomene wirkt daneben ganz kühl, und der blendend helle, etwas gelbliche Körper der jugendlichen Göttin sieht fein meergrünlich und nicht so leuchtend aus neben der Farbenbrillanz des anderen Bildes.

Auf der bläulicheren Anlage der ferneren Knaben (Wiesenquelle) lieſse es sich sehr angenehm weiter-

malen. Er wolle daher beim Fertigmachen auch die vorderen ganz leicht mit Luftton und Weifs übergehen, um ihnen mit der Luft etwas Verwandtschaft zu geben. Er hätte darum den Luftton nicht erst daruntergestrichen und die Putten auf ihm herausgemalt, weil solch blauer Grund nie zu überwinden sei und immer wieder durchwirke und sich durchfresse, d. h. die helleren, oberen Farben verschlucke.

Den ganzen Kreis des Knabenreigens hat Böcklin um mehr als eine Handbreite nach rechts gerückt, um der gröfseren Masse der beiden Pane Gleichgewicht zu halten.

Böcklin äufserte noch, in Farben von Felsen, Mauern, Baumstämmen etc. könne man ganz frei sein. Er habe erst gestern bei einem Spaziergange erstaunen müssen, wie grofs die Farbenmannigfaltigkeit von Backsteinen und erst gar von Felsstücken sei; ebenso Stämme: er sah einen, der auf einer Seite brandrot, auf der andern grün von Moosen oder Schwämmen gewesen sei; man könne dergleichen also malen, wie es einem pafst.

23. März 69.

Wiesenquelle. Böcklin hat neben dem alten Pan schon ein sehr stark scheinendes, warmes Grün, (Leinwandton, grüner Kobalt, etwas Gelb); darin dann unbestimmte Striche von violettem Eisenoxyd und Schwarz, und endlich grüne Erde darüber lasierend. Alles Grün der Wiese sei nur grüner Kobalt und grüne Erde. Grünen Zinnober nehme er überhaupt nicht auf die Palette.

Obwohl er noch keine warme Farbe angewendet, mache das Bild doch einen warmen Eindruck. Ich suchte die Ursache in den kalt violetten und weifsen Stellen oben in der Wiese. Böcklin aber meinte, es sei schwer zu definieren, was eigentlich warm und was kalt in der Malerei sei. Warm sei eine angenehme, freundliche Harmonie, überhaupt vielleicht das Zusammenstimmen und Zusammenklingen im Bilde.

Er begann heute einige der Knaben zu malen. Die mittleren schweben über der leuchtend gelben Wiese, von der aus der eine am Schenkel, der andere am beschatteten Bauch reflektiert wird. Er hat die Körperchen ganz leicht — in hellem Sonnenschein modelliert. Im Licht gelb, in den Halbtönen kaltviolett (Eisenoxyd); im Schatten je nach den Reflexen. Er wolle sie nicht weiter ausführen, nicht wie wirkliche Kinder. Die Masse der gelben Blumen unten erzeugten ihm alles Grau, welches zur zarten Erscheinung der Putten notwendig war. Dem Knaben, der vorn in der Mitte tanzt, gab er statt der Veilchen Gänseblumen, weil sie sich nicht deutlich genug vor dem Himmel abhoben; die Gänseblumen mit ihren gelben Punkten gäben aufserdem auch dem Fleisch des Putten eine zarte Abtönung.

29. März 69.

Wiesenquelle. Böcklin hat heute die Wolken gemalt, nachdem er sie vor einigen Tagen ganz einförmig blau mit Ultramarin, grauem Kobalt und Weifs angestrichen. Indem er die hohen Federwolken auf diesem einfarbigen

Grunde bald dünner, bald pastoser lasierte, bekamen sie ein ganz naturwahres Aussehen, da sie, wie in der Natur, die hintere Luft durch ihr Weifs durchscheinen lassen.

Böcklin sagt, er hätte das von den französischen Dekorateurs gelernt; die hätten bei den Marmorimitationen auch die einfachen Flächen hingestrichen und die Adern erst bei mehrmaligem Uebergehen darauf gemalt und mit einem grofsen Borstpinsel vertrieben, wodurch sie eine merkwürdige Zartheit der Erscheinung erreichten.

Böcklin hat die Luft von unten nach oben fast gar nicht variiert, wodurch sie schöne Sattheit und Tiefe bekommen hat, ohne dafs er die höchsten Farbmittel aufzubieten brauchte, ähnlich, wie die Altdeutschen die Farbenpracht ihrer Gewänder dadurch erreicht haben, dafs sie deren Farbe ganz ohne Variierung des Tones aufgestrichen haben. Er hat es aber gleichwohl nicht eintönig und leblos hingestrichen, sondern nach den nebenstehenden Farben gestimmt, so z. B. neben dem braunen Kopf des Knaben links blauer, über den violetten Blumen der Wiese eine Spur graugrüner, über den gelben stumpfvioletter etc. Die Luft erhält dadurch etwas Schillerndes, das Auge wird geblendet und getäuscht wie durch das Blau des wirklichen Aethers. Böcklin äufserte, er habe immer beobachtet, dafs man über das Blau der Luft kein Urteil habe und dafs man nicht bestimmen könne, mit welchen Farben es nachzuahmen wäre: neben Gelb erscheint es violetter, neben Rosa grünlicher u. s. w.

Böcklin malte heute die Kindergestalten, rechts Einer vor dem weifslichviolett blühenden Mandelbaum. Indem

er möglichst viele Bedingungen für das Fleisch der Kinder aufsuchte, bestimmte er die Farbe und machte sie zugleich für den Beschauer rätselhaft. Die Kinderkörperchen sind vor der Luft gelblich und heller, der eine mit Mohnblumen in rötlicherem Fleischton, der letzte vor dem Mandelbaum dunkler als dieser und dabei gelblicher, in den Reflexen und Uebergängen bläulicher, während die ersteren in diesen Tönen violetter sind.

Die Nymphe würde er kühl im Ton halten, was er gerade durch das sprechende Hell und Dunkel in ihr erreiche; den dicken Pan dagegen sonnig, was er durch die geringen Unterschiede in Hell und Dunkel und die vorwaltenden Farbenunterschiede erreiche; die Töne stehen im Sonnigen farbig und gleichwertig neben einander.

Das Bild erscheint schon sehr farbig, neben der Venus jedoch unfertig, da es noch nicht diese Schärfen und Bestimmtheiten hat.

31. März 69.

Böcklin hat heute in wenigen Stunden das Bild eines heut verstorbenen Knaben angelegt. Man müsse ein Bild stets im Ganzen anlegen und nichts, was Haltung betrifft, für später aufsparen und etwa denken: den Schatten lasierst du später hinein etc. Und beim Uebermalen ebenso: man solle nie Einzelheiten allein malen oder vollenden wollen, sondern stets das Ganze weiterstimmen.

Anlage in ganz enger Skala von graulichen Tönen: als hellstes Licht den weifs überschummerten Ton der

Luft hinter dem Kopf; als gröfstes Dunkel das Haar — fast nur violettes Eisenoxyd (durch Mischung mit etwas Weifs fast grau werdend), das Gesicht auch Eisenoxydweifs.

Gegen das Interesse, das lebende Wesen bieten, kann man selbst mit den bizarrsten Formen kein Gegengewicht schaffen. Das zeigen die Preller'schen Landschaften. Welche Anstrengungen sind hier gemacht, durch Anhäufung kuriosester Formen etwas der bedeutungsvollen Staffage Stichhaltendes zu geben, und doch ist es nicht erreicht. Wenn man in einer Ecke eine bedeutungsvolle Staffage bringt, so mufs man auf der gegenüberstehenden Seite etwas fast gleich Bedeutendes bringen. Eine Fernsicht, die der Blick fast vor allem aufsucht, ist nun beinahe das bedeutendste landschaftliche Interesse, das man geben kann, und doch reicht auch dieses kaum aus.

2. April 69.

Bild des verstorbenen Knaben. Böcklin liefs ihn erst die Blumenblätter einer zerpflückten Rose streuen und dabei das Gesicht dem Beschauer zuwenden; der Arm kam ganz verkürzt heraus. Nachher fand er es aber zu pathetisch und unnatürlich; es wäre zu deklamatorisch; ein Kind benehme sich nie so; ein Kind halte keine Reden und thue nichts von philosophischer Bedeutung, wie hier das Gleichnis mit der Rose. Er liefs es dann den Arm einfach auf die Wolke lehnen und den entblätterten Rosenstiel in der Hand halten, während die

Rosenblätter auf der kaltbläulichgrauen Wolke zerstreut liegen. So hat das Kind die Blume im Spiel entblättert, und der Beschauer mag dann die poetische Beziehung zum Sterben herausfinden. (Wunsch der Angehörigen.)

Böcklin nahm darauf ein doppeltes Licht an: Ein gelbes Licht, aus der Luft hinten kommend, das dem Kopfe und der hinteren Schulter eine schmale orangefarbene Lichtseite giebt, und ein kaltes Licht von vorn, Hände, Arm und vordere Wolke im Schatten. Es machte so fast einen Riedelschen Effekt.

Dieses Farbenspiel von Lichtern und Reflexen liefs aber die gelbliche Lokalfarbe im Kopfe nicht zur Geltung kommen: deshalb stimmte Böcklin das Bild nochmals um und malte hinter dem Kopfe unbestimmte, breite, weifse Wolkenlichter, die übrigen Lufttöne grau, ganz vorn kaltgrau mit etwas Ultramarin. Darauf sehr zart wirkende, farbige Rosenblätter. Jetzt wirkt alles schön und harmonisch.

Zu den Schattentönen im Fleisch hat Böcklin überall grüne Erde genommen. Er meinte, er nähme nie Schwarz, sondern mische das nötige Grau aus violettem Eisenoxyd und grüner Erde, was den Tönen eine viel schönere Qualität gebe.

Zu Weifs — wie hier zu den weifsen Wolkenlichtern — stehe alles gut. Weifs läfst zwei nebeneinanderstehende verschiedene Farben harmonischer erscheinen und erhöht überhaupt die Harmonie von Farbenzusammenstellungen, indem es ihnen Sattheit giebt.

Schwarz thuts auch wohl in Zusammenstellung mit anderen Farben, wenn sie unter sich im Helligkeitswert

sehr unterschieden sind und zwar bei gewissen Farben mehr, bei anderen weniger. So stimmt z. B. Schwarz, Gelb und Rot, ja das Schwarz ist hier fast notwendig. Andere Zusammenstellungen stimmen schlechter, so z. B. Gelb, Himmelblau und Schwarz; Gelb und Dunkelblau stimmt gut, und das Schwarz ist dann sogar überflüssig.

Keine Farbe sieht getrübt schlechter aus als Gelb. Die geringste Trübung oder Unsauberkeit macht es zur häfslichsten Farbe.

Zinnober mit Zinkweifs gemischt wirkt reiner und leuchtender, als mit Kremserweifs; je intensiver jedoch die Mischung und je mehr sie sich dem reinen Zinnober nähert, desto unmerklicher werden die Unterschiede.

4. April 69.

In der Blumenausstellung. Böcklin sprach neulich davon, dafs eine lichte starke Farbe vor einem dunkleren, anders gefärbten Grunde in dem ausgestrahlten Lichtschimmer eine komplementäre Farbe zu haben scheine. Ich habe daraufhin bei den Blumenfarben Beobachtungen anstellen wollen, aber nur in wenigen Fällen etwas finden können, vielleicht weil die Farben nicht hell genug beleuchtet waren und nicht in ihrer ganzen Reinheit erschienen.

Bei rosafarbenen Azaleen, die vor einem warm grünlichschwarzen Grunde standen, schien der ausgestrahlte Schimmer in schönem leise über den Grund geschummertem Blauviolett. Zwischen orangerosa Azaleen und schwarzem Grund glaubte man ein leises Ultramarin zu sehen.

Aber es ist schwer, genaue Beobachtungen anzustellen, da man die verschiedenen Farben selten unter gleichen Bedingungen sieht.

Ein zackiges Blatt, im Luftreflex kalt bläulich-graugrün vor einem rötlich dunkelgelbgrauen Grund, der leicht beschattet war, schien einen Ausstrahlungston von leisem, schönem Anilinviolett zu haben.

Chromgelbe Blumen vor Dunkelgrün schienen ebenfalls einen Schimmer von Ultramarin zu haben. Ebenso reife, gelbe Orangen, wo sie vor dem dunklen Blätterschatten hingen, schienen eine Spur Ultramarin in der Umgebung der Frucht zu haben. Bei blauen und anilinvioletten Blumen habe ich keine Spur eines gelben Schimmers bemerken können, vielleicht weil sie zu dunkel waren. Professor Fr. Burckhardt, den ich im Ausstellungssaal traf, meinte jedoch, Blau affiziere das Auge mehr als andere Farben, und die Strahlen dieser Farbe zerstreuen sich auf der Netzhaut über die Grenzen des Farbenbildes hinaus, daher sähe man die Ausstrahlung des Blau meistens nicht oder als Blau.

Neben den herrlichsten Gruppen von Azaleen und Cinerarien gefiel eine Kamelia dennoch mehr und wurde vom Publikum als »die Königin der Blumen« vorgezogen. Fragte man nach dem Warum, so mufste man sich sagen: weil sie allein stand, die Azaleen aber zu Haufen. Prof. Burckhardt meinte, auch Böcklin hätte ihn einmal im Botanischen Garten hierauf aufmerksam gemacht, indem er von der unscheinbaren Blütengruppe einer Verbene eine einzelne Blüte nahm und sie auf einen kleinen, blütenlosen,

braunen Busch setzte: da habe sie wie ein Stern geleuchtet. Die Schönheit der Kamelie beruht aber auch darauf, dafs sie gröfser ist als die Azalee und einfacher und mathematischer in der Form, dabei zart und glatt in den Blütenblättern und zugleich gefüllt. Azaleen haben nur einen Blütenblattkreis und sind deshalb immer ein wenig verdrückt und bewegt in der Form. Ferner aber wirkt auch der Farbengegensatz der zart rosafarbenen Blume zu den dunkel warmgrünen, wachsartigen, gröfseren Blättern; das helle Glanzlicht dieser vereinigt die beiden Farben zu einer sanften Harmonie. Das grüne Blatt der Azalee ist kleiner, schmaler, stumpf und durch die gelbgrünere Farbe dissonierend mit der Blüte.

5. April 69.

Ueber die erwähnte farbige, gelbe Ausstrahlung des Blau sagte Böcklin, er habe sie gerade gestern sehr stark gesehen. Von zwei Damen, die nebeneinander gingen, hatte die eine einen schwarzen Mantel, die andere ein anilinviolettes Kleid und eine graue Jacke. Das Schwarz erschien warmgrün in der Nähe des Violetten, und das Grau sah man bei den Schultern klar als Grau, nach dem unteren Teile zu aber mischte es sich ganz entschieden mit Grün. Bei naher Betrachtung werden diese subjektiven Erscheinungen bei lebhaften Farben weniger auffallen; es gehört eine gewisse Entfernung dazu. Da ein Bild aber über die Entfernung von den gemalten Gegenständen täuschen will und sie nie so giebt, als befänden sie sich in der Bildfläche, so sind solche Erschei-

nungen für die Malerei anwendbar; umsomehr, da sie die Brillanz unserer ohnehin schon durch das Oel getrübten Farben steigert.

Prof. Fr. Burckhardt sagte, Böcklin habe früher von diesen subjektiven Kontrastfarben nichts wissen wollen; er habe ihn erst darauf hingeleitet.

Wenn man in der Blumenausstellung das Auge über die mannigfach gefärbten Blumen hingleiten liefs, so prägten sich alle anderen Blumenfarben als begrenzte Farbenbilder dem Auge ein, nur über violettblaue, anilinfarbene Blumen glitt der Blick fort und nahm sie für Schatten; und das Blauviolett empfand man, wenn man nicht etwa scharf hinsah, als eine im Auge erzeugte Kontrastfarbe.

Böcklin bestätigte das heute und meinte: Dunkles Blau und Violett wirke immer als Schatten und immer als ferner Ton. (Ich erinnerte mich, dass ich darum in dem Veilchenkranz auf dem Bilde von Frau Kopf ein unplastisches Farbenmotiv gewählt habe.) Er benutze deshalb Dunkelblau und Violett zu den fernen Blumen der Wiese (auf der Wiesenquelle), während er dem vorderen Teile weifse Gänseblumen, Narzissen und leuchtend orangegelbe Blumen gebe. Mohnblumen standen schlecht zwischen dem kalten Grün und Violettblau; er verbannt sie deshalb ganz von dieser Stelle.

Auf meine Aeufserung, ob die Wiese nicht zu bunt sei und ob sie oben nicht mehr falbe und silberne Töne von den Halmen und dürren Stengeln haben müsse, die zwischen und über den Blumen hervorragen, sagte Böcklin,

diese Erscheinung sähe man mehr im Sommer. Im Frühling sei eine Wiese unglaublich bunt in den stärksten Farben. Nur das sei bei einer Wiese charakteristisch: dass die Blumen nach ihren Arten gruppenweise bei einander stehen; und so stehen denn auch bei aller Buntheit gewisse Blumenfarben immer zu Haufen.

Bei der Wiesenquelle sprach Böcklin von seinem Arbeitsverfahren. Bei dem vorbereitenden Malen bis jetzt habe er abwechselnd die Hauptsachen durchdacht und durchgearbeitet. Jetzt aber müsse er von oben herab Schritt für Schritt fertig machen und zusammenstimmen; und wie er zuerst den Aether und darauf die Knaben gemalt habe, so werde er zuerst die Wiese malen und erst dann die Nymphe.

Das Bild des verstorbenen Knaben hat Böcklin jetzt nach 3—4tägiger Arbeit fast vollendet. Er sagte, er würde nie aus eigener Wahl dieses Bild so disponiert und einen dunkelhaarigen Knaben mit gelblichem Fleische in Wolken gesetzt haben; das gäbe immer eine düstere Stimmung. Wäre er blond gewesen, so hätte er ihn die halbe Mühe gekostet, und das Bild wäre heiterer und poetischer geworden. Er hätte dann nur die Augen als sprechende Punkte hervorzuheben gehabt, und der Teint, bei den Händen z. B., würde rosig neben der Wolke gestanden haben. Die farbigen Rosenblätter auf der kaltgrauen Wolke geben der Stimmung etwas Wehmütiges. Auch den Gesichtsausdruck hat Böcklin ernst gehalten und dabei nur das Nötigste gegeben, weil er, um nicht in Unähnlichkeiten zu kommen, durchaus nicht andere

Züge geben wolle, als er aus der Photographie herauszulesen vermöge.

Böcklin hat sich eine kleine Quantität vom allerfeinsten Ultramarin gekauft und sagte, er würde sich nie wieder Ultramarin als Oelfarbe anschaffen, denn man erhielte nie den besten. Uebrigens brauche man ihn, da er sehr feinteilig ist, nicht zu reiben; es genügt, etwas Kopaivenbalsam oder Oel zuzusetzen, so ist er anwendbar. Er hatte ein intensives grünblaues Ansehen, wie blaugrüner Oxyd, das aber bei Zusatz eines Bindemittels sogleich verschwindet.

7. April 69.

Er würde sich nie auf die beschränkenden Bedingungen einlassen, ein genau entsprechendes Pendant zu einem Bilde zu malen, das schlecht in der Raumverteilung sei. Vor einem Jahr hätte man ihm bei dem Porträt eines alten Mannes so etwas zugemutet; als er sich dem widersetzte und das Bild nicht als Pendant behandelte, waren die Leute schliefslich doch zufrieden, zumal sie sahen, dafs es besser geworden.

Das Porträt des verstorbenen Knaben hat Böcklin so verteilt, dafs die Bildmitte noch unter dem Kinn ist. Es sähe scheufslich aus, wenn der Kopf gerade oder fast in der Mitte der Bildhöhe stehe. Es wäre ebenso unschön, als wenn man Bilder in der Mitte der Zimmerhöhe und nicht darüber aufhängen würde.

Beim Anlegen eines Bildes entstehen gar zu leicht branstige Töne, die der Weiterentwickelung höchst schäd-

lich sind, denn jeder Ton, der dunkler als der gelbe Leinwandton ist, läfst diesen durchscheinen, und so entstehen bräunlichgelbe Töne, die schwer zu bannen sind. Am förderlichsten sind kalt violettgraue Töne, die durch alle Schatten klingen müssen. Man sollte daher eigentlich jede Leinwand vor Beginn der Arbeit mit Weifs und etwas Eisenoxyd decken, um den gelben Ton des Grundes aufzuheben.

9. April 69.

Bei einem Porträt (Kopf in der Mitte, Hände rechts) berief ich mich, der Raumverteilung wegen, auf Tizians Bella im Palazzo Pitti, wo sie auch so wäre, wo Tizian sie allerdings aber durch den dunklen Grund und die abgedämpften Hände weniger fühlbar gemacht hat. Böcklin meinte, die Raumverteilung in diesem Bilde sei auch nicht schön; Tizian habe es, wie gewöhnlich, leichtfertig und liederlich angefangen.

11. April 69.

Im Museum. Die Ausschmückung der Treppe von den unteren Nischen bis zum zweiten, noch zu malenden Bilde ist seit Ostern vollendet. Arbeit von zwei Dekorateurs in zwei Monaten. Zeichnung der Bildborte auf weifsem Grunde mit fast schreienden Farben, die unvermittelt und ohne Modellierung dastehen; Mäander ockergelb, Beeren zinnoberrot, Blätter kalt-grün (grüner Kobalt); Aufsenlinien braunviolett Eisenoxyd. Ueber dem Bilde von derselben violetten Farbe ein kräftiges Blattornament,

dicht unter der Profilierung der Tragplatten. Diese letzteren mit der Decke von hellgrauem, blassgeadertem Marmor.

Museumsgalerie. Böcklins Bilder zeichnen sich vor den anderen bei aller Farbigkeit durch einen feinen, grauen Gesamtton aus, aus dem nur einzelne Farben besonders leuchten, obgleich überall, auch in den gemäfsigten Tönen, Farbe neben Farbe zu stehen scheint. In der Viola steht am breitesten Farbe gegen Farbe, aber doch scheint das Bild milde im Vergleich mit anderen durch seine tiefe Stimmung. Es ist fast, als sei über das Ganze eine feine, schwarze Lasur gezogen. Böcklins Bilder machen nicht den Eindruck, als hätte er starke Lasurfarben aufgewendet; seine glänzendsten Farben, z. B. in der Viola, sehen immer noch körperlich, Vautiers Bild dagegen grau und flau aus. Andere Bilder, z. B. der Maskenfestzug (unter der Jagd), sehen viel farbiger lasiert und darum bunt und branstig aus. Ebenso scheint letzteres auch allenthalben in Licht und Schatten mehr outriert, als durch Einheit und Einfachheit wirkungsvoll; es fehlt an ruhigen Massen in dämmeriger Erscheinung, auf denen das Auge Ruhe findet. So erscheint auch die Landschaft — Kornfeld — von Zünd durch übertriebene farbige Lasuren branstig und bunt; es fehlt an Grau.

Die Landschaften Böcklins — unter seinen Basler Bildern die Hirschjagd — scheinen äufserst durchgeführt, und man glaubt einen ungemeinen Reichtum an Formen und Pflanzen auch überall noch im Unbestimmten zu entdecken, obwohl nirgends etwas so peinlich durchgeführt

ist, wie auf jenen Nachbarbildern. Aber Böcklin hat alles, was er darstellte, von vorn herein reicher empfunden und mit lebhafterer Vorstellungskraft.

17. April 69.

Bild des verstorbenen Knaben. Böcklin hat die Rosenblätter jetzt äufserst brillant hinzusetzen verstanden. Er hielt frische Rosenblätter dagegen und zeigte mir, wie grauere Stellen mit brillanteren abwechseln, und wie die letzteren dadurch noch lebhafter erscheinen. Beim Malen hat er dies nachgeahmt durch Stellen, die mit Krapp lasiert und durch solche, die pastos mit Weifs nachgemischt sind. Das gelbe Luftlicht hat er durch einen violetten Uebergangston mit dem zarten, graublauen Wolkenton vermittelt. In der Dämmerung betrachtet, erschien das Bild noch viel schöner, und Böcklin wünschte immer, diesen Effekt nachahmen zu können. Die Tiefen erhielten eine eigentümliche Glut — tiefbraun; ebenso erschienen auch die Halbtöne, ohne ihr Grau zu verlieren, warm übergossen; die Lichttöne aber wurden kälter und zarter grau, und so erschien der Kopf modellierter, als er bei Tageslicht war. Diese Wirkung erinnerte an Murillo. Böcklin meinte aber, dafs bei dessen Bildern das Alter viel hierzu beigetragen habe, und dafs er auf ein so feines Abwägen der Töne kaum viel Zeit und Mühe verwendet habe.

Böcklin hat im Fleisch des Knaben doch noch Gelb zusetzen müssen; ohne Gelb kommt man eben, so viel auch Gegensatzfarben helfen mögen, nicht aus.

Böcklin verwarf das Studium nach Photographien. Maler, die sich nach solchen bildeten, nähmen Vieles in ihre Malerei auf, das gegen alles Künstlerische und gegen die Natur sei; denn die Photographie giebt nichts treu in der Erscheinung wieder; sie hebt unwesentliche, kleinliche Geschichten hervor und läfst die Gesamtform fast verschwinden; sie giebt den Schatten schwarz und undurchsichtig und warme Töne diesem gleich. Da gewöhnlich im Sonnenschein photographiert wird, so ist von Lokaltönen, von Weichheit, Breite und Einheit und gar von Harmonie gar nicht die Rede.

Im Vergleich mit dem fertigen Porträt des verstorbenen Knaben sieht man recht, wie Böcklin in der Wiesenquelle alle Töne noch in einem ganz mäfsigen Ton zurückgehalten hat. Fast nur in der Farbe hat er Unterschiede gesucht, obgleich er Licht- oder Schattenverteilung immer im Sinne hatte.

19. April 69.

Ueber Gleyre, von dem ein Bild hier ausgestellt ist: Nymphe, stehend, Rückenansicht, nackt, einem Vogel vorflötend. Böcklin bezeichnete ihn treffend als Philister und Antiquar und erwähnte: man hätte ihm zu verstehen gegeben, er hätte in seinem schnalzenden Faun diesen Vorwurf Gleyres benutzt. Es ist das in jeder Hinsicht albern. Böcklin hat das Bild vier Jahre früher gemalt. Uebrigens könnte man ein Motiv nicht gestohlen nennen, wenn es nicht in der Form kopiert ist; sonst wären ja alle Madonnen des Mittelalters gestohlen, weil

sie dasselbe Motiv behandeln. — Böcklin zeigte mir eine Photographie nach Gleyres Omphale und Herkules. Das Bild sähe aus wie eine Trödelbude, in der er alle seine Altertumskenntnisse habe auspacken wollen. Alles ohne künstlerische Wahl zusammengestellt: Säulen, Kränze, Pfau, Sessel etc., und sich mit Prätension zur Geltung bringend. Die Figuren haben überall den Typus von Modellen. Der Herkules sieht aus, wie nach einem gewöhnlichen Modell dick gemalt. Aeufserste Ausführung eines Bildes sei durchaus nicht zu verdammen, und es giebt ihm einen eigenen Reiz, wenn das Auge den Einzelheiten mit Interesse nachgehen kann, nur müssen sie geschickt und künstlerisch angebracht sein.

*

Das Porträt von Dr. Hans Burckhardt (und das seiner Frau) wurde Böcklin zum Firnissen zugeschickt. Er überzog sie mit Mastixfirnis, denn Kopaivenbalsam verliert mit der Zeit den Glanz, wird stumpf. Das Bild selbst ist mit Kopaiva gemalt und nicht die Spur gedunkelt oder vergilbt, seit mehr als 2 Jahren, was an dem blendenden Weifs des Kragens zu sehen ist. Böcklin hat es in zwei Sitzungen gemalt, wo er von Mittag bis Abend hat durchmalen können — also ganz nafs in nafs. Am Abend des zweiten Tages sei die Farbe dann zähe geworden, was man an den trockenen Pinselstrichen des Stirnlichts und des Bartes sehen kann. Brillant dunkelgelb lasiertes (es war Böcklin also zu branstig geworden) Halstuch mit schwarzen Linien; tiefschwarzer Rock; weifser

Hemdkragen und lasierter, dunkler, goldgrüner Grund. Brünettes Fleisch mit breitem, kaltem Licht. Dreiviertel-Ansicht. Licht im Bilde aber von vorn. Läfst man das Licht zum Gesicht von vorne fallen, so kommen manche unwesentlichen Züge ungünstig zu Bedeutung. Dreiviertel-Beleuchtung ist für das Durchmodellieren der Formen am günstigsten. Das stark gelbe Halstuch wirft die vielerlei Farben im Gesicht in einen Ton zusammen und bringt das Rot darin zur Erscheinung. Den warmgelben Halbtönen wird aber ihre starkgelbe, lederartige Erscheinung genommen; sie scheinen im Verhältnis grau und also in der einheitlichen Erscheinung des Kopfes dem Rot genähert.

Viele Maler haben den Glauben, Firnis und Farbe verwüchse mit der Leinwand zu innigerem Zusammenhange, und sie sträuben sich deshalb, auf Holz, Schiefer u. dergl. zu malen. Die Farbe hält nur durch die Adhäsionskraft. Auf sehr glattem Grunde jedoch fafst sie nicht gut und reifst gewöhnlich beim Trocknen, so auf Glas; Schiefer ist schon rauher auf der Oberfläche. Ebenso reifst auch auf glatt abgekratzten Stellen die Farbe sehr leicht, zumal wenn die Stelle schon hart ist. Um die Glätte zu zerstören, ist es darum gut, die Stelle mit Weingeist abzureiben.

Um eingeschlagene Stellen in Bildern zu zeigen, feuchtete Dreber sie mit Weingeist an und wunderte sich immer, dafs sie danach noch viel mehr einschlugen.

Der Grund dieses Porträts ist ziemlich dunkel goldig-grünlich, nach unten etwas heller.

In der Raumverteilung steht der Kopf über der Hälfte; der Breite nach kommen zwei Faktoren in Betracht: die Form des ganzen Kopfes und die Lichterscheinung des Gesichtes, welche einander das Gleichgewicht halten müssen, so dafs die Kopfform im Ganzen etwas rechts, das Gesicht etwas links von der Mitte zu stehen kommt.

*

Wiesenquelle. Böcklin hat nun die grüne Wiese gemalt und zwar so, dafs er den kalt graugrünen bisherigen Ton so viel als möglich zum Licht der Wiese benutzte und dazu warmgrüne Schatten einführte. Der dunkel braungraue Ton hinter der Nymphe soll durch einzelne noch grössere Tiefen zum dunklen Lokalton einer braungrün übermoosten Felsfläche werden. Die Nymphe ist nun ganz in Schleier gehüllt und das Gesicht farbiger, aber auch etwas heller gemalt — mit kaltroten Wangen. Die Verkürzung der Nymphe ist nicht so stark, als sie beim jetzigen Standort des Bildes vielleicht scheint. Der Stützpunkt des rechten Armes ist höher als die Stelle, auf der sie sitzt; und je höher man das Bild aufhängen wird, um so geringer wird die Verkürzung erscheinen. Den Schleier hat Böcklin violettblauer gemacht; er zeigte mir mit einem wirklichen Kreppschleier dieser Farbe, wie die Hand bei den durchscheinenden Stellen viel rötlicher durch den Schleier wirkte, als ihrer Lokalfarbe oder der des Schleiers entspricht. Die violettblaue Farbe des Schleiers bringt Harmonie und volleren Klang in das Bild und läfst die violetten Blumen auf der Wiese nun

nicht mehr unvermittelt und allein dastehen. Die dunklen Tiefen sind hinter ihrem rechten Arme, in der Krugöffnung und rechts neben ihrem Knie angebracht. Beim Kopf ist das sprechendste Licht auf dem Kinn, das er durch daneben gestelltes Dunkel noch mehr hervorgehoben hat, während Haar und Schleier weniger durch Hell und Dunkel, sondern durch unterschiedene Farben von der grünen Wiese getrennt sind.

Böcklin sagte: er stelle sich dabei oft vor, in welcher Art ein Bildhauer im Relief wohl solche Verkürzungen darstellen würde, und, wie er hier, Haar und Schleier vom Grund wenig unterschieden halten, das Kinn aber plastisch vortreten lassen würde.

Das Kristallene, Kühle der Erscheinung der Nymphe, von dem er früher sprach, könne er jetzt noch nicht hineinbringen; das sei erst Sache der Vollendung und des Fertigmachens.

Der Reigen der Kinder mufs zur leichten, luftigen Erscheinung werden.

Den rosablühenden Pfirsich- oder Mandelbaum hat Böcklin jetzt kassiert: er lag zu sehr auf den Figuren, da er zu wenig unterschieden von ihnen war und den zarten Tönen ihre Geltung nahm. Er malt ihn nun hellgrün — heller als Luft; so trennt er sich besser von den Farben der Putten und befindet sich weiter hinten.

*

Dem Gewand der Nymphe hat Böcklin beim erhobenen Arm und bei den Füfsen fliegende Zipfel gegeben,

ohne welche die Figur sonst durch den Faltenzug eingeschnürt und unfrei in der Bewegung aussehen würde. Bei Schleiern hat man mehr Willkür als bei anderen Stoffen, denn der leiseste Wind kann damit spielen, und sie können willkürlich sich bewegen und hängen bleiben, wie es sich gerade zur malerischen Erscheinung gut macht, was bei schwereren Stoffen unmöglich ist.

Der Fels unten müsse durch Moose und Flechten noch dunkler und farbiger werden. Man ist dabei in der Farbengebung ganz frei und hat die gröfste Willkür. Besonders im Frühling kommen alle Farben vor, vom leuchtendsten Rot an bis zu Schwarz. Wenn ihre Blütezeit vorbei ist, sterben sie ab, oder sie werden schwarz, grau, grauweifs, weifs — überhaupt eintöniger. Im Frühling aber sind sie so farbig, dafs man ganze Baumstämme hellgelb oder rotbraun malen könnte. Nur Platanen treten ohne Flechten auf, weil sie sich jährlich abschälen.

Der Kinderreigen ist beinahe vollendet, nur sind den Kindern noch Händchen und Füsse zu malen, was wohl die Arbeit eines Tages sein würde.

Neapelgelb wolle er als eine unsichere Farbe ganz von seiner Palette verbannen, ebenso die Jaunes brillants. Chromgelb könne er aber nicht entbehren, er halte es für solid. Aufserdem wolle er sich aber auf Ocker und vielleicht Kadmium beschränken.

25. April 69.

Professor Fritz Burckhardt befragte Böcklin wegen möglichst reiner Pigmente, die den Spektralfarben mög-

lichst nahe kämen und sich für optische Versuche eignen: Vermillon, am besten der aus England kommende Scarlat-Vermillon (Böcklin sah ihn in München beim Farbenhändler Brugger), mit dem man auf gewöhnlichen Vermillon einen noch viel leuchtenderen Fleck setzen könne. Er wäre bedeutend feiner als sonst gerieben, das mache viel aus. Chromgelb. Pariser Grün als neutralstes, leuchtendstes Grün. Feinster Ultramarin. Karmin.

Böcklin sprach dann von den Bindemitteln, um diese Farben auf Papier aufzutragen: Guter Tischlerleim ist dem Gummi arabicum, auch dem Fischleim vorzuziehen; denn er schwindet beim Trocknen im Volumen mehr, als diese; es werden damit die Farbenteilchen enger und zu gröfserer Leuchtkraft zusammengedrängt. Von der gelben oder braunen Farbe des Leims hat man bei der starken Verdünnung und bei dem geringen Quantum, das notwendig ist, keine Trübung zu befürchten. Auch ein Zusatz von Kopaivenbalsam zum trockenen Pigment würde in diesem Falle ein gutes Bindemittel abgeben. Böcklin machte darauf dieses Experiment, nahm trockenen Ultramarin, etwa halb so viel Kopaiva und mischte dieses mit dem Spachtel so durcheinander, dafs es einen dicken Teig gab. (Das Bindemittel macht den Ultramarin fast schwarz, während Vermillon fast unverändert im Ton bleibt.) Diesen Teig strich er dann mittels Borst- und Haarpinsels auf ein Papier von der gewünschten Gröfse; da der zähe Teig im Pinsel nicht recht fliefst, nahm er rektifizierten Terpentin dazu, der in der Mischung nichts verändert, sondern völlig verdunstet. Da sich diese Farbe durch

Streichen nicht recht verteilen läfst, überging er sie tupfend erst mit breitem Borst, dann mit breitem Marderhaarpinsel. Bei dem trockenen Farbstoff des Ultramarin waren die Erscheinungen der komplementären und subjektiven Farben sehr deutlich zu beobachten. Der Ultramarin selbst erschien in leuchtendstem Dunkelgrünblau und nur die Schatten von der Farbe des Ultramarin. Um diese grünlichblau scheinende Masse war auf weifsem Papier die allernächste Umgebung etwa einen Millimeter hell rosaviolett. Böcklin legte darauf ein Stückchen Zinnober in diese blaue Farbe, da erschien der Rand desselben und die nächste Umgebung darüber hinaus hellrosaviolett, die Mitte des Zinnobers aber orangefarben, wie das dunkle und orangefarbene Kadmium.

Als der Ultramarin mit dem obigen Medium aufgestrichen war, erschienen alle dunklen Stellen, und besonders die noch reflexspiegelnden grauen Stellen, als dunkel mit goldgelber Beimischung.

26. April 69.

Wiesenquelle. Böcklin hat den Felsen heute fertig gemalt; dazu hat er ihn erst in ungefährer Wirkung leicht hinskizziert und dann mit einem breiten Marderhaarpinsel vertreibend übergangen; dann hineingezeichnet, dann wieder leicht vertreibend übergangen, dann vollendet. Von den französischen Dekorateurs habe er gelernt, wie man präparieren müsse; die hätten den Marmor so angelegt. Man erreicht damit eine Zartheit und Vollendung wie

mit keiner anderen Manier. Und selbst Zufälligkeiten, wie man sie sonst durch Schaben und Herauskratzen unterer Farben erzeugte, gelängen besser.

Die violettgrauen dunklen Töne des Felsens werden durch kleine, rundliche Moosstückchen, die in der Nähe des Wassers darüber zerstreut sind, angenehm in der Farbe und durch ganz kleine, helle Glitzerchen tief, weich und saftig im Ton. Böcklin machte mich darauf aufmerksam, was für einen grossen Farben- oder vielmehr Lichtumfang er in dieser Stelle — von dem Licht der Glitzerchen bis zum Rabenschwarz des Schattens — habe. Das mache ihm die vorderen Figuren wieder grau und leicht in Farbe und gebe ihm nun die Möglichkeit, sie vollenden zu können. Der dicke Pan, der anfangs fast zu braun aussah, erscheint nun grau »wie ein Müllerbursche«. Der Fels hat weiter keine Gliederung, als dann und wann unbestimmte Querrisse. Ueber der kleinen Höhle unten befindet sich ein übermooster Stein eingeklemmt, auf dessen warm bräunlichgrünen Mittelton zur Steigerung einige ganz kaltgrüne Reflexstriche gesetzt sind.

Die Farbe des Felsens ist bei aller Farbigkeit nur Eisenoxyd, Schwarz und wenig Weifs. Im Grün viel grüne Erde. Das brillantere Grün ist Chromgelb und grüner Kobalt.

Böcklin machte mich auf das Verbreiten der verschiedenen Farben, die eine Rolle spielen, über das ganze Bild hin aufmerksam. So hat er z. B. das Blauviolett des Schleiers der Nymphe in die nächsten Pflanzen zum Teil

als Blumen, zum Teil als Reflexe hineingespielt und es dann in den dunkelvioletten Tönen des Felsens bis zum Schatten hin ausgebreitet. Die Farbe des Schleiers springt so nicht als einzeln und unvermittelt heraus; zugleich aber wird durch diese Beziehungen zu vorderen Tönen erreicht, dafs die Farbe des Schleiers vorn ist und etwas ganz anderes ist als die Luft, mit der sie sonst zusammenfallen würde. So hat er auch in dem nafsgrünen Moosstreifen in der Mitte das Grün der Wiese durch das Bild verbreitet, und es würde ihm jetzt ein Leichtes sein, durch einige leichte Lasuren und Schatten die jetzt noch zu kalt graugrüne Wiese oben fertig zu machen.

28. April 69.

Die meisten neueren Maler nähmen für ihre Bilder eine gewisse Beleuchtung an; Morgen- oder Abendbeleuchtung, warmes Licht und kalte Schatten oder umgekehrt, oder sie wollten durch Übergiefsen aller Gegenstände durch ein weissliches oder graues Licht dem Bilde Einheit und Harmonie geben. Böcklin meint, von alledem sähe man in der Natur nichts, sondern man bemerkt: dafs im hellsten Lichte alle Unterschiede der Farben sowie der Töne in gröfster Klarheit und in umfassendster Skala hervortreten. Je mehr das Licht mangelt, desto farbloser werden Töne und Farben; der völlige Lichtmangel ist völlige Farblosigkeit: Schwarz.

So ist in der Wiesenquelle die Höhle schwarz; die Kindergestalten darin unterscheiden sich fast nur im Ton

von dem Dunkel, und doch würde es niemandem einfallen, sie nicht für fleischfarben zu halten.

Das Festliche, Heitere in diesem Bilde, besonders im oberen Teil, liegt in den leichten heiteren Gegensätzen und Farbenunterschieden. Böcklin hat diese Wirkung noch erhöht durch die einzelnen schwarzen Tiefen, die er unten gebracht hat.

Böcklin hat jetzt die Wiese gemalt: frühlingshaft, frischgrün, und sie zu den Figuren gestimmt, so daſs diese nun farbiger und fertiger aussehen. Hohes, ohne Gruppen hochstrebend frisches, noch nicht umgebogenes Gras, wie es für den Frühling charakteristisch ist, mit vielen blaſsgelben Schlüsselblumen und einzelnen gröſseren Gänseblumen, die in der Nähe des Kopfes der Nymphe zur Vergleichung auffordern und durch ihre sprechende, harte Form das Gesicht weicher erscheinen lassen. Nach oben viel mannigfaltige Blumen; die gelben hat er in ihrer Farbenkraft — durch Chrom und Chromrot — noch bedeutend steigern müssen. Mohnblumen will er fortlassen; sie gehörten nicht her und seien auch nicht charakteristisch für den Frühling. Sie kämen erst später; wo sie sich bereits vorfänden, sei es nur am Rande von Wiesen. In der vorderen Grasgruppe viele ganz kleine, weiſse Blumen, die den Körperformen Breitheit und Gröſse zu geben haben.

Böcklin sagt, wenn er das Bild ordentlich ausführen wollte, würde er wohl noch ein halbes Jahr oder länger daran arbeiten können; aber die Zeit dränge, und er werde sich damit begnügen, es nur in malerische Haltung zu

bringen, und sich um die kleine Ausführung nicht kümmern, sondern es fertig sein lassen, sobald sich nur in allem sein Gedanke richtig ausgesprochen habe.

2. Mai 69.

Museum. Neben dem Bilde von Steffan scheint das grofse Bild Böcklins — die Jagd — mehr in stumpfen, grauen Farben gemalt und mit einer gewissen Freiheit und Flüchtigkeit, besonders nach den Ecken hin, fertiggemacht zu sein. Das Bild von Steffan ist dagegen mit Aufwand allerhand grüner, blauer, orangefarbener und roter Farben und mit glänzenden Lasuren vollendet: die Ausführung ist peinlich und kleinlich, und — anstatt wie Böcklins Bilder einen Charakterzug, eine bestimmte Seite der Alpennatur zu geben — will das Bild die ganze Alpenwelt mit allen Stimmungen auf einer Fläche vereinigen. Die Jagd ist in ganz enger Farbenskala gemalt, die sich nur um Schwarz, grüne Erde und violettes Eisenoxyd zu bewegen scheint. Nur in der Mitte bei dem braunen, übermoosten Felsen sind stärkere Farben aufgewendet. Daher macht das Bild solch grofse Totalwirkung. Tritt man aber bei Steffans Bilde zurück, so dafs man die Behandlung der kleinen Einzelheiten und die Textur nicht mehr recht zu erkennen vermag, so wirken alle die farbigen, saftigen und glühenden Lasuren nur als Schwarz. Auch im Grade der Ausführug hat Böcklin überall zurückgehalten; bei den $1^1/_4$—$1^1/_2$' grofsen Figuren hat er z. B. beim nackten Fufs kaum noch die grofse Zehe angedeutet und in der Durchführung hat er

das Fleisch ganz einfach gehalten und die Lichtseite kaum durch Andeutung von höheren Lichtern modelliert.

3. Mai 69.

Die Wiesenquelle schreitet schnell ihrer Vollendung entgegen. Felsen und Wiesen sind fertig, und die Nymphe hat Böcklin heute fast ebenfalls vollendet. Am Krug hätte er viel versuchen müssen, bis er die passende Farbe gefunden habe; denn den Krug betrachtet man zusammen mit der Figur, und somit wirkt er bestimmend auf ihre Erscheinung. Er hat ihm nun eine hell graugrüne Farbe gegeben, welche etwas heller ist als das durch den Schleier scheinende, helle Fleisch. Als er den Krug anfangs nur ein wenig dunkler hatte, erschien es immer nackt. Das Gewebe des Schleiers ist ungemein zart, und doch bilden die Falten ziemlich tiefe, bestimmte Schatten. Bei dem Schleier der Nymphe mufste er, weil diese im Freien sitzt, hierauf verzichten. Er hat solche Bestimmtheiten nur vorsichtig an wenigen Hauptstellen benutzt, wo sie die Verkürzung ausdrücken halfen. Diese ist meisterhaft getroffen; man erkennt durch den Schleier die ganze Modellation der Beine, ohne dafs diese nackt erschienen. Sehr schön ist, wie die Falten über das Bein herunterfliefsen. Es hätte ihm viel zu schaffen gemacht, angenehm aussehen zu machen: wie die Falten mit dem Schenkel gleichlaufen und doch nirgends mit den Konturen Parallelismen bilden, und wie sie die Schenkel kreuzen oder gar mit dem Lichte mitlaufen, ohne doch die Modellation zu stören oder aufzuheben; und sodann die senkrechten

Falten, die über die senkrechten Unterschenkel fallen. Er hat diese Züge daher von kleinen Kreuz- und Querknittern unterbrochen dargestellt, doch so, dafs es von fern nicht auffällt. Die Füfse wird der Schleier verstecken. Sehr wahr und schön ist auch, wie er durch die herabfallenden und flatternden Gewandzipfel das Grün des Rasens durchschimmern läfst. Er zeigte mir an seiner Hand und an seinem gelben Schuh, wie die Farbe des Schleiers das Gelb aufhebt, so würde es auch das Gelbe im Grün aufheben und, wie bei Hand und Schuh, ein mattes Rot dafür hervortreten lassen. Er hat darum etwas Krapp ins Blau genommen. Bei der Brust hat Böcklin auch die Schatten durchscheinen lassen, die die dichteren Falten auf das weifse Fleisch werfen. Bei Stellen auf dem Oberkörper, die durch den Stoff nur einfach verschleiert werden, wird die Farbe des hellen Fleisches nur ganz unmerklich geändert. Durch die blaue Farbenmasse der verschleierten Figur ist der Felsen unter ihr wie auch die Kindergruppe, in der Grotte, warm und fast etwas bräunlich geworden.

Der Vogel ist klein und doch naturrichtig. Man schätzt solches Tier gewöhnlich gröfser als es ist; $3^1/_2$" ist die nachgemessene Länge mit Schwanz. Man kann solch Tier ganz gut in der geschlossenen Hand verstecken.

Hinter der Nymphe ist übermooster Felsen mit vielen kleinen, rundlichen Blättern, darunter eine energische Tiefe, die fast schwarz erscheint, gleichwohl aber nur ein mäfsig dunkelgraugrüner Ton ist. Wirkliches Schwarz würde dort allen umstehenden Farben die Intensität und Farbe nehmen und die Wiese wie die Nymphe blafs und mehlig

erscheinen lassen. In der Nähe des Oberkörpers der Nymphe hat Böcklin in der Wiese vorwiegend goldgelbe, kleine Blümchen — Goldköpfchen — angebracht, um ihre Zartheit, die durch den blauen Schleier andererseits beeinträchtigt werden könnte, zu erhöhen.

4. Mai 69.

Gestern erhielt Böcklin den Besuch eines Malers Kanon, eines Wieners, aus Karlsruhe, von dessen Aeufserungen er Verschiedenes erzählte. Kanon riet ihm, effektvoll zu malen und sich, wie er, Rembrandt und Rubens in saftiger und kraftvoller Erscheinung zum Muster zu nehmen. Er lasiere alles und so farbig, dafs er im Licht dann kaum noch mit Kadmium auskäme. Böcklin sagte ihm: Ein Bild, das auf lichte Erscheinung hin gemalt oder worin Farbe gegen Farbe gestellt, wird jedes anders gemalte, besonders die Bilder mit sogenanntem glühenden Kolorit, ausstechen. Kanon beklagte sich, dafs er die grauen Uebergangstöne im Fleisch nicht herausbekäme. Natürlich! meinte Böcklin, wenn man mit einer warmgelben Farbe lasiert, wird alles schmutzig, was man dann noch hineinbringen wolle, besonders in grauen Tönen. Diese Epoche, wo man mit Gelb, Braun und glühenden Lasuren malt und sie durch stärkere Gegensätze zum Grau forcieren will, mache jeder durch; er hätte sie auch durchgemacht, aber vor 18 oder 20 Jahren.

Bei Böcklins Fresko tadelte Kanon gerade, was wir für den Vorzug und für die Ursache der Harmonie hielten: dafs Böcklin überall Kalk unter die Farben

genommen. Wenn er ein Freskobild mit Umbra (!) und grüner Erde untertuscht habe, lasiere er mit weifslosen Farben darauf; da werde alles viel brillanter. (Aber auch roher!)

In Bezug auf die Oelbilder im Museum äufserte er nur: Böcklin scheine mehrere Malprinzipien zu haben. Er wolle wie Rubens und Rembrandt malen und freute sich sehr, als Böcklin ihm ein für seine Art passendes Rezept gab. Böcklin sagte ihm, er solle das Bild mit Thonerde (Pfeifenerde), Alaun etc. (zusammengerieben) einreiben, bevor er darübermale. Es sei dies der Malbutter ähnlich, man könne mit der Farbe recht darin herumkneten.

6. Mai 69.

Himmelfahrtstag. Wenn man ein Böcklin'sches Bild, wie die Wiesenquelle, mit der Natur vergleichen würde, so würde, besonders in den Figuren, wohl wenig an Ausführung stichhaltig sein; er giebt von allem gleichsam nur eine Ahnung; aber alles ist lebendig und hat seine Bedeutung, und darum ist es recht so; und was die geringe Ausführung der Einzelheiten betrifft, so zwingt er — wie er öfters wiederholt hat — den Beschauer dadurch, zurückzutreten und seinen Genufs immer wieder am Ganzen zu suchen. Worauf Böcklin stets sein Hauptaugenmerk richtet, das ist: die dekorative Erscheinung, das Malerische, das schöne Zusammenklingen der Farben und Formen, die Licht- und Schattenverteilung, sowie: dafs sich alles — bis auf einige zuletzt erst accentuierte

Hauptstellen — in mäfsigen Farben bewegt und dafs nie die Mittel vergeben werden. Vor allem aber sieht er auf plastische Erscheinung. Bei Köpfen von halber oder von zwei Drittel Lebensgröfse, wie bei der Quellnymphe oder Venus Anadyomene, läfst Böcklin sich nicht darauf ein, die Augenlider etwa genauer zu zeichnen, sondern giebt stets nur die allgemeine Erscheinung und die malerische Wirkung. Selten entsteht bei ihm ein Bild gleich auf den ersten Wurf; es wird nach der ersten Skizze gewöhnlich öfter umgeworfen, je nachdem er die Idee umbildet, den Gedanken erweitert oder zusammenzieht und eine schlagendere Lösung dafür findet.

Daphnis und Amaryllis war im ersten Entwurf etwa so: Die Nymphe sitzt gerader und horcht lächelnd, ohne Wendung zu Daphnis. Dieser ist ein langer, schöner Jüngling mit sentimentaler Kopfhaltung, der mit der Rechten deklamiert. Rechts oben ein Licht, links in der Grotte eines; Nymphe in überschattetem Weifs; Rasen grün mit dunkelrotem Krug; blafsrote Rosenguirlande oben. Das alles war schon angedeutet, und die Farbenintention hat Böcklin im Bilde auch innegehalten. Aber im Ausdruck ist das Bild bedeutend vollendeter; der Knabe jünger, leidenschaftlicher in der Wendung; das Sentimentale ist durch das Derbe, Bäuerische in Gesicht und Körper gemildert; er hält eben im Spiel inne. Die Nymphe ist nachlässiger zusammengesunken und sieht sich leidenschaftlich und schmachtend nach ihm um. Die Verliebtheit des Knaben entzückt sie und schmeichelt ihr. Auch an kleinen Motiven ist das Bild reicher geworden:

unten die Früchte, rechts die Quelle, oben links der Epheu, der auch die Figuren mehr zu sondern hat. Im Ganzen ist alles knapper: der Knabe ein wenig kleiner, die Nymphe etwas gröfser; auch hat Böcklin links oben Fels gezeigt und damit gemacht, dafs er entschieden draufsen steht und sie in der Grotte ist.

*

Das Porträt der Dame in weifser Beduine macht eine glänzende Erscheinung und sieht aus, als wäre es mit den brillantesten Farbenmitteln gemacht, besonders in Haar, Band und Grund. Bei näherer Untersuchung sieht man aber, dafs der Farbenaufwand gleichwohl ein sehr mässiger ist. Der Grund ist ein tiefes, kaltes Dunkelgrau, das tiefbraune Haar, vielleicht nur eine Lasur von gebrannter, grüner Erde, dunklem Eisenoxyd und Schwarz, scheint in der Wirkung wie gebrannter Lack und Krapp! Das Band ist mit Krapp dick auf einen hellroten Ton lasiert (gerissen!).

7. Mai 69.

Die Wiesenquelle hat Böcklin heute mit einem Goldpapierrahmen umgeben. Das Bild sah fertiger aus, nicht wie sonst Bilder, wenn sie in Goldrahmen kommen, matt und farblos. Böcklin sagte, dies sei immer der Fall; wenn in einem Bilde von lichter Erscheinung, in dem Farbe gegen Farbe gestellt und wobei auf die bestimmende Wechselwirkung einer Farbe zur andern gerechnet ist, so würde es durch den Goldrahmen nur fertiger,

weil die Härte von Licht und Schatten im Goldrahmen das Bild in einen gedämpften Ton bringt, der über alle Farben Harmonie verbreitet. Ist dagegen ein Bild in Hell und Dunkel komponiert, so wirkt es gewöhnlich unfertig, da seine Gegensätze gegen den Glanz des Rahmens gering erscheinen.

Der Rahmen grenzt ab und hält zusammen; vorher sah das Bild zerfahren aus. Es sieht nun weit aus, als wäre Böcklin verschwenderisch mit dem Raum umgegangen.

Blau steht immer schön zu Gold und bekommt, so hell es ist, durch Gold etwas Mildes, Sammetartiges. Blau ist eben immer Schatten. Gelb steht nicht gut, hat vielmehr gar keine Beziehung zu Gold, da Gold gelb ist. Auch Scharlach steht schlecht. Rot steht um so schöner, je mehr es Blau enthält. Auch Grün steht eben deshalb schön zu Gold, weil es Blau enthält.

Der Goldpapierrahmen hat Licht, Tiefe und Reflexe wie ein echter Goldrahmen; aber er hat nicht die Farbe des letzteren (auf seinen stumpfen Flächen), die bei der Anadyomene z. B. zur Harmonie des Bildes gehört.

*

Anno 1858 hat Böcklin in Basel ein Kinderkonzert gemalt; Kinder, die vor einem Hause musizieren — wahrscheinlich nackt und ideal gehalten — und den Pan im Schilf begonnen, wie Fritz Burckhardt mir erzählte. Böcklin sagte heute, an dem Pan hätte er in München nichts mehr gethan; die Landschaft bei Voltz hätte er in vierzehn Tagen gemalt, im »Wettrennen« mit Steffan

(nach Kugler: in 6 Wochen). Weiter ist in München das Bild Götter Griechenlands für Cotta entstanden und nach seiner heutigen Aussage der panische Schrecken begonnen worden.

*

Wiesenquelle. Der dicke Pan war durch die Verstärkung der ihn umgebenden Farben wieder blafsgrau wie ein Müller geworden. Böcklin hat ihn darum heute wieder farbiger, röter gemacht und mit stärkeren Glanzlichtern auf der Höhe des Körpers modelliert, als wäre er beim Laufen in Schweifs geraten. Die Schätzung der Dunkelheit brillanter Farben ist schwer. So ist z. B. Zinnober, auch Chrom und Kadmium, dunkler, als man meint. Er habe stets beobachtet, dass man die Schatten nicht beachtet, wenn man in helle Sachen sieht; und umgekehrt, wenn man in einem Schatten sieht, so wird das Auge darin bald alles klar sehen; es sieht dann aber auch das Licht nicht mehr blendend. Dieses Blenden des Lichtes wollte er auch in seiner Wiesenquelle innehalten, daher im ganzen oberen Teile die geringen und schwachen Schatten. Und um der Nymphe wiederum etwas Kühles zu geben, hat er sie mit sehr kontrastierenden, gelben, kleinen Blumen umgeben und einige davon an der vorderen Grasgruppe sogar ganz hart vor dunkler Tiefe abgesetzt. Somit spricht die Stelle der Figur als weniger vom Licht überblendet, und der kühle Charakter wird auch durch die schattige Erscheinung der violettblauen Schleierfarbe noch erhöht. Den Teint der Nymphe werde er wohl

rosiger halten müssen. Er habe es gestern im Freien beobachtet, wie das Grün der Wiesen, natürlich nicht im hellen Sonnenschein, im Fleisch mehr das Rot hervortreten lasse. Seine Nymphe habe im Hals noch zu viel Gelb.

Wenn Fleisch heller ist als Luft, so ist es Sonnenschein oder bei dunkler Luft mindestens Halbsonne. Eine grüne Wiese ist sogar heller als die Luft gegenüber der Sonne, wie er gestern gesehen. Es giebt natürlich auch Gegenstände, deren Lokaltöne im Sonnenschein dunkler sind als blaue Luft.

8. Mai 69.

Leute, wie jener Wiener Kanon, seien keine Koloristen, denn sie nehmen es mit ihrem Malen gar nicht so genau und legen auf Valeur und feinere Abstimmung der Farben wenig Wert; sie wünschen nur ihre Bilder recht brillant und farbenreich zu machen.

Rembrandt sei auch nicht als Kolorist zu betrachten, denn es ist ihm nur um Hell gegen Dunkel zu thun, auf Farbenstimmungen hat er sich nie eingelassen.

Braun und Goldgelb ist z. B. ein Zusammenklingen von zwei Farben; Schwarz und Grün wirken jedoch nur als Hell und Dunkel in der Malerei.

Böcklin wünschte sein Atelier heller grau angestrichen, (nicht zu kalt, sondern mit Pariser Grün gemischt) und Lamberie und Thüren etwas dunkler grüngrauer. Nur alles Braun und Gelb in der Umgebung der Bilder vermeiden! Er hat deshalb auch seine gelben Holzstaffeleien kaltgrau gestrichen.

9. Mai 69.

Den dicken Pan in der Wiesenquelle hat Böcklin ganz ohne Gelb gemalt. Die Mitteltöne sind mit ein wenig lasiertem Indisch-Rot gemalt, die Form mit weifslichen Glanzlichtern herausmodelliert, untermalt mit violettem Eisenoxyd; die Uebergangstöne und Schatten sind kalt violettgrau. Böcklin sagt, solch rotvioletter Teint komme, besonders bei Dicken, sehr häufig vor; erst neulich noch habe er ihn bei einem Bauern gesehen, der zur Stadt hereinkam.

Der junge Pan ist heller und gelblicher; goldgelbes langes Haar mit Indisch-Rot und hellem Ocker lasiert; zwischen dem Haar ganz kaltrot das lange Ohr; rötlich gelber Schwanz an der natürlichen Stelle. Anders bei allen Antiken; die Griechen setzten ihn an die unteren Lendenwirbel, so dass er mit den Beckenenden und dem unteren Ende des Kreuzbeins eine rhombische Form bildete. Siehe den tanzenden Faun aus Pompeji.

Böcklin pafste aber die Stelle der Schwanzwirbel besser, um die Wendung des Körpers auszudrücken.

Als er bei der einen Achsel Schwierigkeiten hatte, erbot ich mich, ihm nackt die Bewegung des Oberkörpers vorzumachen. Er lehnte es jedoch ab: er könne keine zufällige Natur gebrauchen, sondern mache es, wie es ihm in die Komposition passe und wie es die Darstellung der Verkürzung begünstige. Körper mager, so dass man am Brustkasten die Rippen und die Wirbelfortsätze durchsieht. Beine grauweifs mit warm goldgelben Zotteln.

Die merkwürdige plastische Erscheinung alles dessen, was Böcklin macht, kommt hauptsächlich davon her, daſs er, oft ohne Rücksicht auf die Naturwahrheit, alle Motive benutzt, die die Plastik und die körperhafte Wirkung des Gemalten und die Verkürzungen besonders begünstigen. Dies und die nur halbe Ausführung, meint Böcklin, würde ihm in München gewiſs von Vielen als Sünde angerechnet werden, besonders von den Pilotyanern; die in Allem genau sind und Seidenfalten, Rosen und ihre Schättchen greifbar nach der Natur malen, denen es aber nicht darauf ankommt, ob es denkbar ist: daſs Nero in solch dummer, affektierter Haltung durch die Ruinen geschritten sei. Das Psychologische eines Bildes, das auf jeden Beschauer wirkt, gilt ihnen nichts.

11. Mai 69.

Es ist wirklich bewundernswert, mit welcher Konsequenz und Selbstkritik Böcklin es durchsetzt, daſs alles, was er schafft, vom sprechendsten, schlagendsten Ausdruck ist und stets mit Notwendigkeit aus der Komposition hervorgeht. Nichts Störendes duldet er, selbst nichts Ueberflüssiges. Alles muſs dazu dienen, den malerischen Gesamteindruck zu fördern.

Wiesenquelle: Schönheit und Klarheit der Farbendisposition: das Hellgoldorange vor dem dunkel kalt violetten Ton des Felsens ist ein gröſserer Kontrast, als das Violettrosa des Dicken und das Blauviolett der Nymphe zum Grün der Wiese und dem Blau der Luft. Schöne Farbenfolgen, so daſs eine Farbe die andere an

Wirkung erhöht und zugleich fein macht. Jede Farbe ist zur nebenstehenden fast komplementär, aber nie ganz; so ist denn immer etwas in ihnen, was sie wieder verbindet und harmonisch macht. Wiese nach rechts zu Blaugrün neigend. Nymphe blau mit rötlich violettem Stich. Unter der Quelle goldgrünes Moos am Felsen. Dunkel violettgrauer Grundton des Fensters. Warm gelber Pan mit orange-goldig-rotem Bockshaar. Weifse und weifsgraue Beine. Schwärzlich blaugrünes Quellwasser. Rosaviolетter Dicker. Ueber ihm warm gelbgrünes Gras mit weifs und hell blauviolettem Blumenfleck. (Blumen stehen mitunter so dicht und bilden auf etwa 20 Schritt Entfernung eine solche Farbenmasse, dafs man das Gras nicht mehr sieht. Böcklin.) Mildblauer Himmel und zart hellgraue Putten, mit orangerosa Anflug. Unter ihnen die goldgelbe Blumengruppe. Das Licht der Putten ist über die Wiese durch weifse Gänseblumen und andere Blumen verstreut. Um den Dicken und die Nymphe viele kleine gelbe Goldknöpfchen.

Ich äufserte, der vorwiegende Ton des Ganzen, der zugleich auch die grösste Farbenausbreitung umfasse, sei ein leichtes Goldgrün, wovon durch schwaches Vergilben der Farben auch das vorher neutrale Grau jetzt etwas hätte. Böcklin wollte dies nicht zugeben und meinte, wenn man es nachrechnen wolle, würde man gewifs ebensoviel Violett im Bilde vorfinden.

Bei Köpfen, die en face und mit offenen Augen dargestellt sind (wie der dicke Pan, Magna parens, Anadyomene), sucht Böcklin den Glanz des Augapfels auf dem einen

Auge stärker und an einer andern Stelle anzugeben als am anderen, um dem einen ein gröfseres Interesse und dem Ganzen mehr Leben zu verleihen.

12. Mai 69.

Grün, Gelb und Blau stimme nie gut zusammen, und als ich mich auf Tizian und die vordere Partie seiner Wiesenquelle berief, meinte er von jenem: ja, dann sei es im Valeur und in der Wärme sehr von den andern Farben verschieden; und bei seinem Bilde hätte er das Gelb in dem vorderen Faun nicht angebracht, wenn er nicht gewollt hätte, dafs er schmutzig und seinem Charakter gemäss stinkig erscheinen soll. Schwefelgelb — ein schmutziges Grüngelb — sei stets häfslich.

Böcklin behauptet, ein Bild sei verkäuflich, sobald es mit Ueberzeugung gemalt sei und wenn der Maler das, was er gewollt, nach seiner Naturempfindung darin ausgesprochen. Das Publikum wäre ja gierig nach solchen Bildern.

13. Mai 69.

Wiesenquelle. Ich bewunderte den Glanz, die Glut verschiedener Farben Grün im Bilde und meinte, es würde neben einem altdeutschen Bilde an Farbenkraft stichhalten. Böcklin bezweifelte das; es hätte aber auch nicht in seiner Absicht gelegen, sein Bild bis zu dieser Farbenpotenz zu steigern. Die Altdeutschen gäben eine Erscheinung aus der Natur und müfsten, um sie zu er-

reichen, auf sehr viel anderes verzichten: »die grofse Brillanz der Farben im hellen Lichte.«

Das Wasser mit seinem schräg hineingehenden Sand hatte zu sehr den Charakter eines Bachbettes. Er begrenzte es daher mit steileren Steinen und machte es so zum kleinen Wasserbecken. Das Wasser lasierte er mit grüner Erde und Schwarz, malte mit Schwarz die Schatten hinein, und so machte es den gleichen Eindruck, als wenn er erst das Bachbett in Schwarz und Grau gemalt und dann das Wasser darüber mit Grün lasiert hätte. Er hat so reichlich Kopaivenbalsam dazu genommen, dafs er fürchtete, er könne ihm herunterlaufen, bei dem schnellen Anziehen im Sommer aber ist das ausgeschlossen. Wenn man auf wenig bemaltem, angetuschtem Grunde etwas sogleich als fertig hinstellt, könne man Kopaiva sehr reichlich brauchen, man werde dadurch die Schönheit der Farbenqualität nur erhöhen. Ist man aber genötigt, über solche fett lasierte Stelle noch ein oder mehrmals zu gehen, so wird die Erscheinung pappig und unangenehm. Etwas Oel (d. h. soviel als die Oelfarben an sich enthalten) scheine ihm zum besseren Binden notwendig; früher habe er darum auch Nufsöl dazu genommen, weil er noch nicht den Mut hatte, Kopaiva rein anzuwenden aus Furcht vor dem Reifsen; da sei ihm aber alles bedeutend nachgegilbt.

Er male nun schon seit 1853 damit und sei durch Gunkel darauf gekommen, der einmal als Kuriosum erzählte: ein alter Maler in Kassel male mit Kopaivenbalsam und könne ihn nimmer genug rühmen. Darauf habe er

ihn probiert und dafür Propaganda gemacht. So habe es Pettenkofer erfahren und restauriere jetzt alle Bilder der Münchener Pinakothek damit.

Das Porträt vom Dr. Hans Burckhardt hat er aber mit Mastix überzogen, denn das bischen Nachgilben thue ja nichts, und die Erscheinung von Mastix sei doch noch schöner als die von Kopaiva.

14. Mai 69.

Vom Fresko sagte Böcklin, er habe gefunden, es sei nicht ratsam, die erste Berappung stückweise zu machen; beim zweiten Bilde würde er sie gleich für das ganze Bild herstellen lassen. Sie würde den Monat hindurch ausreichend feucht bleiben, um sich noch mit den oberen Lagen zu verbinden. Beim ersten Fresko sind unten Risse; wie Böcklin sagt, hätten sie sich schon am dritten Tage nach dem Auftrag gezeigt. Von einigen dunkelgebliebenen Stellen behauptet er, sie seien noch nicht trocken. (Nach 5 Monaten unwahrscheinlich.)

15. Mai 69.

Eine Farbe hält neben der anderen Stich, wenn sie durch Farbigkeit oder innere Lebendigkeit das Auge gleich stark erregt wie jene andere Farbe. Farben können in höchster Potenz neben einander stehen; bunt erscheinen sie nur, wenn sie unharmonisch gewählt sind.

16. Mai 69.

Pfingsten. Wiesenquelle. Es würde ihm nicht einfallen, sein Bild so sehr durchzuführen; da könne er ein

Jahr und mehr daran arbeiten und würde selbst dann kaum damit zu Stande kommen. Er male es eben nur für den Abstand, den man davor einnehmen soll. Es würde in München darum vielleicht mifsfällig aufgenommen werden; aber wo findet der Philister nichts zu kritisieren?! Der Laie und der laienhafte Künstler sehen vor allem auf Ausführung. Wert der Komposition, malerische Auffassung und Haltung gelten ihm wenig.

So sind z. B. die Hände der Putten nur angedeutet. Da aber die allgemeinen Schatten und Lichter darauf richtig sitzen, so machen sie von fern einen hinreichend fertigen Eindruck.

17. Mai 69.

Böcklin hat heute die Wiesenquelle abgeschlossen und verpackt.

Sein Verfahren beim Malen ist dieses: Erst probiert er auf dem Bilde eine Farbe rein, mit Kopaivenbalsam verdünnt, als dünne Lasur; ist sie annähernd recht, so setzt er nach Bedürfnis die eine oder andere Farbe und auch Weifs dazu. Nie fängt er mit einem bereits gemischten Ton an. Bei diesem lasierenden Verfahren nimmt er jedoch in alle Lasuren Weifs; er sagte einmal, als er von einer Lasur sprach, »natürlich mit Weifs«. Das giebt dem Bilde diesen zartgrauen Schimmer und ihm selbst Klarheit über die Dunkelheit der Töne, über die man sich bei reinen Lasuren gewöhnlich sehr täuscht.

Bei Landschaften hat man vollkommene, unumschränkte Freiheit in der Farbengebung. Felsen, Moose,

Flechten, Stämme, Steine, Wiesen, Laub und Erdreich, alles kann man willkürlich färben, wie man es braucht. Es kommt alles in der Natur vor; es finden sich unglaubliche Abwechselungen und Kombinationen in den Lokalfarben, und zu dem Allem sind sie auch noch zu jeder Jahreszeit, bei jeder Stimmung und bei anderen Gegensätzen jeweils verschieden in der Färbung.

18. Mai 69.

Zu Kandidat Fest erklärte Böcklin die Wiesenquelle so: die Pane seien die Philister, die sich um Naturschönheiten und um die Schönheit der Nymphe gar nicht kümmern und nur auf Stillung ihrer Begierden und den momentanen leiblichen Genufs denken.

26. Mai 69.

Beim Kopieren von Amaryllis und Daphnis nach einer Photographie: Individuelle Züge und solche, die Plastik, Modellation und Verkürzungen im Bilde befördern, gelten Böcklin mehr als alle Richtigkeit.

Ueberall erkennt man die schärfste Vorstellungskraft. Die blauen Epheubeeren neben dem Kopf der Nymphe und die Weintrauben unten verhindern, dafs der Schatten tintig erscheint; das Licht oben in der Höhle und die Lichter unten (Milch und Granatäpfel) machen ihn zum Dunkel; das tiefe Schwarz des Kruges hingegen (in schneidendem Gegensatz zur weifsen Milch) macht den Schatten wieder unbestimmt und weich. So scheint alles in diesem Bilde durch Gegensätze bestimmt und in seinen

Verhältnissen zum Anderen festgestellt. Kleine, naturalistische Züge, die einen überall glauben machen, in die direkte Natur zu sehen; z. B. der weifse Ring über der Milch, die scharfen Kanten und das doppelte Glanzlicht des Kruges (vom doppelten Licht), die abgefallenen Rosenblätter, um anzudeuten, dafs mit der Guirlande oben etwas vorgenommen worden ist. Viele Glanzlichter. Im Landschaftlichen grofse Mannigfaltigkeit von grofsen und kleinen Formen, kleinen Glitzern, breiten Lichtern und breitem Schatten, kleinen und grofsen Pflanzen etc. Schwingungen der Epheublätter. Der Wurf des Landschaftlichen von rechts unten nach links oben, entgegengesetzt den Körperrichtungen. Wenn Böcklin Köpfe in Verkürzungen darstellt, hält er streng, fast übertrieben streng, die herumlaufenden Parallelen der Gesichtsteile.

Beim Zeichnen der Villa am Meere. Einige Cypressenwipfel sind verwischter gemalt, was dazu beiträgt, die Bewegung durch den Wind mehr auszudrücken. Wenn nur das Was und das Wo im Raum feststeht, dann ist der Charakter eines Bildes gegeben, und die einzelnen kleinen Motive können dann nach Willkür so oder so sein; das ändert nicht viel an der Sache.

28. Mai 69.

Frau Böcklin über einige frühere Bilder ihres Mannes: Pan im Schilf und Kinderständchen, in Rom begonnen und 1858 mit nach Basel gebracht; letzteres hier vollendet: Kindergruppe sitzend auf der

Erde und musizierend, durch ein Fenster sieht man ein schlafendes Kind. Feuerbach hat später dieses Motiv benutzt. Schon damals hat Böcklin einige Freskoversuche gemacht; in Rom später ein Jahr verexperimentiert, nach Neapel. Freskobild: einige Kindergestalten auf der Treppe zu seines Bruders Wohnung (am Blumenrain).

Den Pan hat er dreimal gemalt. Von dieser Zeit hat er in Rom noch zwei Bilder mit Jagden gemalt. Die eine mit mehreren Figuren, die eine Felsgegend herunterkommen; rechts ein Wasserfall; Abendstimmung. Dann eine Eberjagd: Einer, der sich, mit dem Rücken gegen einen Felsen, mit erhobenem Spiefs gegen einen Eber verteidigt. In Rom malte er damals auch die Nymphe an der Quelle, die durch Lenbach an Schack kam.

Erstes Oktoberfest, Rom 1865, auf Holzplatte. Stellenweise sehr nachgegilbter Firnifs; harzige Stellen nach vorn ausgeschwitzt.

Das Bild ist durch und durch Lustigkeit, Sonnenschein, Farbenbuntheit; man sieht, Böcklin hat das Bild lustig aus sich herausgeschrieben, ohne weiter nach Regeln zu fragen. Blumen und Obst, Rosen und Orangen in Fülle, buntes Laub: braunes, grünes und fahler grünes. Es ist nicht eine Stelle auf dem Bilde, aus der nicht Sonnenschein und Lustigkeit in Form und Farbe spräche; die Helligkeit des Bildes und der Sonnenschein allein giebt dem Bilde Wärme, denn in dem Gewirr von Farben stehen zuweilen ganz positiv kalte Farben; im Allgemeinen

jedoch ist das Bild goldgrün. In den Architekturen sind der Landschaft entgegenlaufende Linien; die Ferne ist ganz untergeordnet, wenig bemerkbar. Klare, durchsichtige Luft, und darum auch in den ferneren Teilen so starke Farben wie vorne.

30. Mai 69.

Böcklin schien sehr befriedigt von seiner Reise in Ober-Italien. Besonders bewundernd sprach er von den Höfen in Mailand und Parma, man könne da wunderschöne Anlagen sehen, meistens Backsteinbauten mit Bogenhallen, Nischen mit Figuren, Loggien etc. Auch die Kirchen bewunderte er sehr. Die Brera enthält sehr schätzbare Sachen. Von Gaudenzio Ferrari sind daselbst sehr geschickte Arbeiten. Von Luini eine Menge wohlerhaltener, unrestaurierter Fresken, die auch nicht mit Leim- oder Eifarbe je retouchiert worden. So eines — vielleicht von einem Kalvarienberge — das zwei Frauen darstellt, fast lebensgroſs; jede Figur ist da in einem Ritt heruntergemalt. Bei manchen luinischen Figuren ist die Behandlung wie beim rechten Centauren: erst Licht und Schatten angelegt, dann die Farbe darüber mehr lasierend gebraucht und die Schatten nach dem Lichte zu mit flüssigen Pinselstrichen übergangen (flüssige Striche, die mit einem fetteren Klecks aufhören). Fast überall nahm er aber Kalk in die Farbe in Licht und in Schatten. Die Farben wären die bekannten; doch hätte Luini ein brillanteres Gelb, das ihm unbekannt sei und das aussähe, als wäre Kadmium darin, doch das hätten sie

damals noch nicht gekannt. Ultramarin bemerke man wenig.

Bei allen diesen mehr für das Kleine begabten Meistern zweiten Ranges bemerkt man übrigens, wie ihnen gleich Uebersicht und Wirkung verloren geht, wenn sie an gröfsere Aufgaben kommen.

Ich meinte, bei Luinis Fresken noch eine gewisse Befangenheit bemerkt zu haben; Böcklin sagte jedoch, Luini wäre der Frechste von allen; er hätte oft feine Farbenzusammenstellungen, oft auch sehr rohe. Böcklin hatte einen Kopf von Luini nach einem Abendmahlsjünger skizziert: ein Rothaariger, der sich sehr schön von einem dunklen Grunde mit hellen Ornamenten abhebt, der dunkelgrün — mit grüner Erde — und gelb gehalten ist. Grüne Erde haben die Cinquecentisten zum Grund mit Vorliebe angewendet.

Der Zweck seiner Reise sei vornehmlich der gewesen, zu sehen, mit welchen Farbenmitteln Correggio, Luini etc. auf die Ferne gewirkt hätten. Correggio hat es in der Kuppel von S. Giovanni sehr leicht genommen; man sieht, dass es ihm nur darum zu thun gewesen, sein Geld einzusäckeln. Ueberall Verkürzungen gesucht und schlecht gemacht; die Beine der Engel kommen z. B. meistens an ganz anderen Stellen heraus, als wo man sie erwartet und sucht. Correggio verfolgt schon die Absicht, den Beschauer darüber zu betrügen, ob die Gemälde Bild oder Wirklichkeit seien, und das oft mit den gewöhnlichsten Mitteln, z. B durch Nebenstellen von ge-

malten Reliefs. So in dem Kloster S. Paolo in Parma im Refektorium. Correggio hat hier die Decke, ein oben abgestumpftes Kreuzgewölbe, in 16 Teile (Lauben) geteilt. Am unteren Teile sind gemalte, halbrunde Nischen, darin gemalte Statuen; die Beleuchtung entspricht dem wirklichen Lichte, so dafs er beim Hineintreten getäuscht war und dachte, das macht sich nicht übel, bis er es an einigen abgefallenen Stellen und Restaurationen erkannte. Unter dem Relief z. B. eine am Olymp aufgehängte Here. Es ist merkwürdig, was die Leute bei Correggio bewundern: Ein süfslicher Engelskopf mit dem frechsten Lächeln wird angestaunt und erregt Entzücken, und die Hauptsache wird gar nicht beachtet.

Böcklin brachte einige Photographien mit. Nach Parmigianino: Vermählung der heiligen Katharina. Ein Bild, das flott heruntergemalt ist in höchstens drei Tagen; Madonna sehr schön, ihre Stellung reizend empfunden. Etwas unter Lebensgröfse. Das Bild ist so frisch heruntergeschrieben, dafs die Finger der Madonna nur ein Pinselstrich sind und doch die erforderliche Wirkung thun. So, meinte Böcklin, müsse man malen. Wenn nur die Hauptsache schlagend gegeben sei; das Uebrige so schnell als möglich, wenn es nur in der Erscheinung wirksam dastehe. Er habe dort vergleichen können, was die Kupferstecher für süfsliche und charakterlose Stiche aus solchen Bildern machen.

Es verlohnt sich übrigens nicht, Photographien u. dergl. aufzukaufen; denn man sieht sie später doch nicht wieder an. Mit Kopieren und Zeichnen ginge es einem auch so;

hat man die Originale nicht vorher schon begriffen, so nützt einem das Zeichnen auch nicht. Hat man aber ein Werk begriffen, so bleibt es dem Gedächtnis auch eingeprägt.

In Mailand gäbe es so viel zu sehen, dafs es sich verlohnte, sich einmal auf ein Jahr dort festzusetzen.

Ich fragte nach Fresken von den Caraccis und Guercino und bedauerte, den Palazzo Farnese in Rom nicht besucht zu haben. Böcklin sprach geringschätzend von ihnen und meinte: wenn man sich von vornherein beim ersten Eindruck schon sagen mufs, solche Arbeiten sind scheufslich, so sieht man sie lieber gar nicht an.

In Parma findet sich von Correggio eine Wiederholung der Dresdener Madonna auf dem Thron mit Hieronymus und Katharina; vielleicht das Original; unter halber Lebensgröfse. Man sieht da neben vielem Schönen auch wieder, welcher Roheiten und Flachheiten in Form und Farbe Correggio fähig war. Der lange Hieronymus mit winzigem Kopf und bedeutungsloser Bewegung als Eckstück, daneben ein so winziger Löwe, und dann die schauderhaften roten und gelben Gewänder.

Von den Fresken sagte Böcklin jedoch: Correggio u. A. suchten das auszusprechen, was sie für das Wesentlichste in der Komposition hielten, und verlangten dann vom Publikum, dafs es ihnen folge. So suchten sie vor allem erst Kopf, Bewegung und charakteristische Bewegung der Hände treffend zu geben; die Falten würden dann gleichgiltiger behandelt.

31. Mai 69.

Villa am Meer. Bei zurückweichenden Flächen liebt Böcklin es oft, durch dürr hervorwachsende Aeste oder Stümpfe von Aesten das Zurückweichen der Flächen zu verstärken; so z. B. über der Figur.

2. Juni 69.

Zweites Museumsfresko. Seit zwei Tagen hat Böcklin mit Kohlenumrissen, leichten Schattentönen und etwas Weifs auf blaugrauem Papier herumprobiert, ohne irgend etwas stehen zu lassen, was ihn vielleicht gebunden hätte; er suchte vielmehr mit dem Gedanken ins Reine zu kommen und die Komposition nach allen Seiten hin zu durchdenken. Desto gesammelter und mit voller, frischer Empfindung ging er dann gleich an das Entwerfen eines kleinen Kartons von kaum einem Meter Höhe, ebenfalls auf blaugrauem Papier; worauf er zuerst das Format feststellte und dahinein dann seine Komposition schuf. Er probierte erst vorsichtig mit leichten Umrissen, bis er über die Sache ganz klar war, und ging dann erst weiter. Wo er seiner Sache ganz gewifs war, that er dann in den Hauptsachen und Hauptwirkungen nur das Allerwesentlichste, um seine Idee zur Erscheinung zu bringen. Er zeichnet nichts deutlich, bevor er nicht sicher weifs, ob und wie er es zu machen hat.

3. Juni 69.

Nachdem er den ungefähren Kohlenumrifs des Totalen leicht angegeben, suchte er die Haupt- und gröfseren

Nebenschatten breit anzugeben — breit unterwischt und dann lose mit Kohle darübergezeichnet — zugleich ebenso mit weifser Kreide die Hauptlichter in der Luft, über dem Horizont und rechts oben in der Ecke.

Vorn eine Quellnymphe (hinein verkürzt) mit ihren Kindern: eins sitzt bei ihr und spielt mit Blumen, eins kränzt sie und ein drittes bringt einen Blumenstrauſs, der gerade vor der weifsen Luft über dem Horizont steht und von Böcklin mit Pastell bereits als Orange (Mennig-gelb) bezeichnet ist.

Links sitzt ein lustiger Pan mit Blumen, sich grinsend darüber freuend. Er ist im Schlagschatten der oberen Gruppe. Hinter ihm im Licht (nur teilweise sichtbar) der Rücken eines flötenden Jungen (Faun). Diese Figuren sind auf einem Hügel gedacht und teilweise über, teilweise unter dem rechts und links in der Ferne sichtbaren Meereshorizont.

Oben schwebende Gruppe, die, da man sie von unten sieht, eine breite Schattenmasse (alle Schatten sind möglichst eintönig gegeben) mit einzelnen hellen Putten zu bilden scheint. Die schwebende weibliche Figur, unter einem wehenden, breiten Schleier, den sie mit erhobenem Armen hält, scheint eine Flora-Ceres zu sein und ist überaus lieblich in Gesichtsausdruck und Bewegung. Fast alle Figuren haben sehr starke Verkürzungen, worin Böcklin jetzt (besonders durch Correggio dazu angeregt) zu schwelgen scheint.

4. Juni 69.

Der Knabe bei der Quellnymphe ist als kleine Quelle (mit aufgerichtetem Krüglein) gedacht, wird von ihr um-

faſst gehalten, und der mit dem Strauſs (in rascher Bewegung) reicht ihm eine Blume dar.

Flora hält in ihrer Linken ein groſses Füllhorn, aus dem ein pfiffiger, kleiner Putto Blumen greift, um sie hinunterzustreuen. Zur Rechten der Figur ein streuender Putto; ein dritter an ihrer linken Seite will eben einen groſsen Kranz von Gartenblumen, den er Mühe hat, zu regieren, hinunterzuwerfen.

Die in das Bild schneidende Tragplatte der oberen Treppe will Böcklin abspitzen lassen. Er hätte beim Entwerfen viel herumprobiert und käme immer darauf, Bäume anzubringen, und die veranlassten ihn wieder, unten be der Quelle Rasen zu denken. Aufserdem wäre es auch thöricht, den Wald zu malen und daneben seine Personifikation (den Pan) zu bringen. Er wolle das Terrain unten nackt halten, denn wenn er im Landschaftlichen weiterginge, würde es eben ein beliebiger Fleck der Erde: das Stückchen Hügel solle aber selbst Personifikation sein und die ganze Erde bedeuten.

Die Luft will er fast weifs halten; die obere Gruppe mit reichlichem kräftigem Schatten. (Das ganze Bild ist, auf Licht und Schatten angelegt.) Die Flora bekommt einen blauen Mantel und weifses Fleisch, das jedoch, wie alle Karnation im Bilde, dunkler sein muss, als die Luft. Es darf besonders deshalb keine Rolle spielen, damit er die Farben für die Blumen bewahrt. (Für das Bouquet scheint Chromrot, als stärkstes Rot im Fresko, gedacht zu sein.)

Zugleich hat Böcklin auch den Karton für das dritte Bild über der langen Treppe begonnen: Apollo mit dem Viergespann; riesig grofs, fast drei Meter. Er beabsichtigte bei den Kompositionen, dafs alle möglichst verschieden von einander seien, damit der Beschauer immer wieder überrascht und durch Unerwartetes angeregt werde. Diese Komposition ist stark von unten gesehen und sehr knapp im Raum gehalten. Da man den Fufspunkt der Wand nicht sieht, wird man über die wahre Gröfse getäuscht werden und Apollo wird noch riesiger erscheinen. Er steht flott in fast trotziger Jugendfrische da und reifst die Zügel nach der einen Seite. Die Luft wird dunkel, als hohe Luft, vielleicht blau; alle Pferde weifs; Mantel, Strahlenkreis und das Stück des Wagens, sowie die Zügel will Böcklin vergolden, und zwar durch Blattgold-Auflage, was vielleicht billiger zu stehen komme als Muschelgold. Er schätzt 20 Frcs. auf etwa $^3/_4$ Quadratmeter.

Die Komposition war erst begonnen und Apollo in Kontur gezeichnet. Böcklin probierte einen Pferdekopf, um die Gröfse zu finden, die vor dem Apollo nahe kommt.

5. Juni 69.

Apollo. Hintergrund wird teppichartig einförmig tiefblau (Ultramarin ziemlich rein, vielleicht mit ein wenig grüner Erde gebrochen). Böcklin fürchtet, die Strahlen werden nicht glänzen und gerade da sei gemalter Glanz nicht genügend; da brauche er wirklichen Glanz. Das

Bild besteht gleichsam aus zwei Hälften, der Pferdegruppe auf der unteren, Apollo auf der oberen.

Flora. Böcklin sagt, keine einzige dieser Figuren sei unverkürzt; die Verkürzungen müssen sich gegenseitig verstärken. Auf der linken Seite soll ein förmlicher Regen von Blumen herabfallen. Verbindung der unteren Gruppe mit der oberen bei und durch den Kopf des Pan und den des Faun.

12. Juni 69.

Zu diesem zweiten Fresko hat Böcklin den Karton $^4/_{10}$ Gröfse begonnen und den kleinen durch Quadrate darauf übertragen. Auf dem kleinen Entwurf $^2/_{10}$ Gröfse konnte er den Effekt und Licht- und Schattenwirkung leichter übersehen. Auf dem gröfseren ging er, ohne den Licht- und Schatteneffekt zu vernachlässigen, von der Richtigkeit der Form aus und entwarf sich z. B. die Flora erst nackt.

Böcklin sprach von dem Karton der Schule von Athen, der sich in der Brera zu Mailand befindet; er sei — in Originalbreite — aus vielen Stücken Papier zusammengesetzt und da gingen die Formen darüber weg mit einer Macht und Sicherheit, die einen die angesetzten Stellen ganz vergessen mache. Er habe in Kartons angesetzte Stellen gar nicht ungern, denn sie nötigen einen, effektvoll zu zeichnen und mehr auf das Ganze und Wesentliche zu gehen; während man im umgekehrten Falle bei zu grofser Sauberkeit und Schönheit des Grundes leicht in das Süfsliche und Geleckte verfalle.

Er möchte wissen, wie Rafael fixiert habe — ob mit

Dampf? Cornelius hätte noch von der Rückseite mit Schellack fixiert.

13. Juni 69.

Museum. Hirschjagd. Als heute der Sonnenschein über das Bild streifte, sah man recht, wie vorn das Licht auf den welken Blättern und auf den vorderen Büschen absichtlich gekleckst und zum Teil fett mit dem Spachtel darauf geschmiert war, um dem Beschauer in der Nähe Unbefriedigtsein zu erregen und ihn zu zwingen eine gewisse Distance einzunehmen; sonst ist das Bild dünn und einfach gemalt, zum Teil, wie die leichteren Baumkronen, alla prima, aber mit sicherer, ja kühner und meisterhafter Pinselführung. Alles dekorativ von grofser Wirkung.

Christus und Magdalena ist schon nicht mehr so klecksig, jedoch immerhin sehr breit.

Viola aber breit und höchst sorgfältig.

Zweites Museumsfresko. Karton. Er denke bei allen Figuren an die energische Sonderung von Licht und Schatten; während der erste Karton im hellen Licht mit oft nur in Kontur angedeuteten Putten, ist hier in allem Licht- und Schattenwirkung angestrebt.

Der Mantel dürfe nicht blau werden, weil er gegenüber im Apollofresko das Blau wirken lassen wolle und man von jedem Bilde durchaus anders berührt werden solle. Zudem bekomme er auf dem Bilde ein blaues oder blaugraues Meer. Vielleicht würde er ihr einen grünen Mantel geben; das würde ihm das Malen der vielen Figuren davor sehr erleichtern.

Drittes Fresko. Apollo. Er müsse die Pferde noch recht durchstudieren und sich besonders die Parthenonspferde darauf ansehen, damit es nur ja nicht arabische Rasse würde und sich die Pferdekenner mit ihrer Kritik darüber hermachen. Unzufriedenheit von Jakob Burckhardt; ihm zeigt dieser Karton gewifs nicht Arbeit genug; und doch, meint Böcklin, wäre ihm selbst das zweite Fresko eine viel leichtere Aufgabe. Apollo ist eine wilde, leidenschaftliche Komposition und soll kontrastieren mit dem Frieden im Flora-Bilde.

Zweites Fresko. Flora. Der Pan ist mit seinen Bocksbeinen eine zu magere Form im Bilde. Es gehört dort eine volle runde Form bezw. eine Gruppe hin, da die Gruppe der Flora sowohl wie die der Quelle hohl ist. Die Ecke ist zu grofs (drei Quadratmeter), um sie als kahlen Fels zu lassen, und doch möchte er weder weibliche Gestalten, noch Kinder mehr anbringen, da er auch schon genug im Bilde habe. Ich schlug Bacchisches vor (Panther oder Bacchus selbst) und: aus der Flora auch eine Fruchtspenderin zu machen. Böcklin entgegnete, das ginge auf keinen Fall, denn dadurch würde das Bild zu einer gewöhnlichen, kalten Allegorie. Eine Kleinigkeit, z. B. eine Traube, die ein Knabe darbringt, könnte ihm die Komposition zerstören und sie zopfig erscheinen lassen, denn dadurch verlöre er den Frühling, der ja die leitende Idee sei.

Der grüne Mantel würde ihm das Malen sehr erleichtern; denn da die meisten Reflexe und Schatten grün seien, könne er fast alle Figuren dieser Gruppe mit grüner Erde malen.

Er betrachte den Kopf des David [für Sarasin] als sein Gelungenstes al fresco, und gegen seine Plastik und Wirkung kämen die beiden Landschaften nicht auf. Er habe ihn mit gebrannter und ungebrannter grüner Erde meist lasierend gemalt, dann die Lichter aufgesetzt und über alles wieder mit dünner Farbe lasiert; bei Wangen, Augen, Ohr etc. ein ganz wenig Eisenoxyd. Beim anderen Fresko, wo er mehr Schwarz gebraucht habe, wirke das Fleisch lange nicht so.

Bei der Flora würde das Fleisch zur Luft anders aussehen und anders zu malen sein, wenn er einen grünen oder blauen Mantel dazwischen brächte. Die Figuren der oberen Gruppe sind alle verkürzt. Die Flora schwebt verkürzt nach vorn; die noch stärker verkürzten Putten links würden sie fast gerade erscheinen lassen, darum habe er rechts Putten, die sich hinein verkürzen: den beim Füllhorn und den Kranzwerfenden. Letzterer müsse die vorderste Ecke der Gruppe bilden, damit die Flora recht inmitten der Kinder steckt.

Böcklin zeichnete nach der Flora zuerst die Gruppe links, dann die rechts unten, dann den Putten beim Füllhorn rechts oben und zuletzt den Kranzwerfer und den Streuenden links oben. Wo er es zur schönen Anordnung des Mantels brauchte, mufsten sich die Putten hineindrängen oder ihn anfassen.

Die Fresken Luinis sind verschieden an Wert; jedoch fast immer sehr schöne Köpfe und trefflich gemalte Glieder (Arme, Schenkel etc.). Die Fresken in Monastero Maggiore haben teils schwarzen, teils dunkelblauen Grund;

die in der Brera oft ganz hellen (weissen): so die Grablegung und die Fragmente von Gestalten (zwei Frauen). Bei den Luinischen Fresken ist ihm die Behandlung einzelner Stellen rätselhaft. Man sieht auf gröfseren Flächen manchmal keinen Pinselstrich und keine Schraffierung, nur in den Ecken sind ein paar Striche oder kleine Schatten; er begriffe nicht, wie die Farben so spiegelglatt und gleichmäfsig verteilt werden konnten; möglich vielleicht, dafs er sie nach dem Malen durch Schlagen oder dergleichen geglättet habe, denn über die kleinen Schattenstriche ginge auch ein weifslicher, verschleiernder Schein.

Zum rechten See-Centauren des ersten Fresko habe er anfangs den Grund auch geglättet gehabt, er habe die Stelle nachher aber zerstören müssen, weil sie zu stark und zu unterschieden vom anderen glänzte.

Fast alle Kirchen Piacenzas seien voller Fresken aus der Zeit Correggios; im Dom sehr schlechte von Caracci.

Vom Deckengemälde des Refektoriums S. Paolo in Parma erzählt Böcklin, es sei viereckig und habe ein Spiegelgewölbe, das durch 16 nach unten sehr markierte Rippen eingeteilt werde, diese verlaufen nach oben; in der Mitte ist eine gemalte Rosette. In den 16 Abteilungen ist ein rhombisch und mit Arabesken gemusterter Teppich — sehr wirksam schwarz und gelb — ausgespannt gedacht, und in den mit Rosenguirlanden umkränzten Oeffnungen sieht man Engelsgruppen — roh, flüchtig und bräunlich gemalt, so flüchtig, dafs man oft nicht weifs, ob ein Kopf ein Mannskopf oder Kinderkopf ist.

Die Nischen mit den gemalten Statuen sind ganz frappant und um so merkwürdiger, da man sie ganz nahe sieht. Jetzt ist das Zimmer leer; die Wände haben eine dunkelrote Seidentapezierung, die sehr gut steht, und das dunkle Holzwerk, Lamberie, Thüren und Fenster, ist geschmackvoll und noch aus alter Zeit.

15. Juni 69.

Spricht etwas seinen Zweck nicht klar aus, und steht es unentschieden da, so hätte er immer das Prinzip: fort damit! denn dann schade es nur. Nur keine Halbheiten, sondern alles entschieden und wirksam.

16. Juni 69.

Freskofarben. Böcklin hat heute mit Dr. Bulacher chemische Experimente angestellt. Es ergab sich daraus, dafs alle Präparate von Schwefel, Antimon oder Quecksilber nicht stichhaltig sind. Neapelgelb darum nicht, weil aufser Bleioxyd Antimon darin ist. Brauchbar jedoch sind: Mennig und Operment; auf letzteres kann man verzichten, da man mit Gelb hinreichend versehen ist.

Was jedoch von grofser Wichtigkeit ist: es ergab sich, dafs Bleiweifs und Zinkweifs sich vollkommen gut bewährten. Bei Bleiweifs mufs man sich mit den Mischungen in Acht nehmen und es z. B. nicht mit Ultramarin zusammenbringen, weil dieses aus Schwefel präpariert wird. Zinkweifs hält aber unter allen Umständen und bei allen Mischungen; es ist dies darum von so grofser Wichtigkeit, weil es nicht, wie der Kalk oder gar wie Kreide, wenn

sie als Weifs gebraucht werden, so ganz unberechenbar aufhellt, so dafs oft ein Strich ganz hell, ein anderer dunkel wird, wenn die Farbe auftrocknet.

Kalk, mit Wasser angefeuchtet, wird, um viele Grade dunkler, Kreide fast noch dunkler. Bleiweifs dagegen verändert sich noch weniger, Zinkweifs endlich ist fast gar nicht verschieden von seinem trockenen Zustande. Deshalb und infolge seiner Beständigkeit in den Mischungen würde sich Zinkweifs zum Fresko besonders eignen.

Es ist sonderbar, dafs neuere Freskomaler es nicht verwenden, und nur daraus zu erklären, dafs alle sich eben nur den alten Traditionen angeschlossen haben.

Auch bei der Leimmalerei ist deshalb Zinkweifs brauchbarer als Kremserweifs.

Auch grüner Kobalt (Kobalt überhaupt) ist im Fresko ganz solid. Es würde ihm das beim Malen der Figuren vor dem grünen Mantel sehr zu statten kommen, da er dadurch eine viel reichere Skala von Tönen, besonders Mitteltönen, gewönne.

Die Freskopalette ist jetzt ziemlich vollständig, und man könne jetzt malen so reich wie mit Oelfarben. Es mangelt nur noch ein brillantes Rot, und da gedenkt Böcklin bei den Blumen nach Auftrocknen des Fresko Zinnober mit »colle d'or« (?) aufzutragen.

Karton des zweiten Fresko.

Nützlichkeit allmählichen Vergröfserns, weil man die Uebersicht nicht verliert und die Wirkung mehr beherrscht. Auch Professor K. Herrmann vergröfserte nach und nach, manchmal bei Umkehrung. Böcklin verwarf dies, wie er

auch tadelte, ein Bild durch den Spiegel zu beurteilen; dadurch mache man seine Composition lahm, denn manchmal beruhe der Ausdruck gerade in Ungleichheiten; z. B. bei den Köpfen würde er vielleicht vieles verändern und berichtigen wollen, was er so seinem Gefühl nach gemacht hat (wie z. B. Schiefheiten beim Lächeln).

Böcklin hat erst die Figuren mit Kohlestrichen angelegt, diese dann zu einem dichteren Ton verwischt und als Grund benutzt, um mit schwarzer Kreide die Zeichnung zu vollenden.

Den ersten Karton habe er zu liederlich gezeichnet, und dies habe ihm im Grofsen bei Erfindung der Töne viel Mühe gemacht. Beim Auszeichnen mit Kreide denke er überall schon an Farbe und hoffe das Bild schneller und besser vollenden zu können, wenn er eine solide Grundlage für Effekt, Formen und Ausdruck habe. Auf den zur Pause bestimmten Karton werde er dann nur die Umrisse übertragen und auf Berichtigung und Veränderung der Formen nicht weiter einzugehen haben.

Eine Zeichnung mit Kreide ist viel lockerer und luftiger als mit Kohle, und besonders die schraffierten Modellierungen haben viel mehr Zartheit und Wahrheit, während Kohle viel trockener, unbestimmt und skizzenhafter aussieht. Aufserdem stellt sich die Phantasie bei einer Kreidezeichnung eher die farbige Wirkung vor.

Böcklin hat beim Auszeichnen mit Kreide ganz ausschliefslich nur an malerische Wirkung und an den Ausdruck der Sache gedacht und ist nie auf scharfe Konturen oder auf prinzipielle genaue Strichlagen ein-

gegangen. Die Schattenseiten, z. B. der Haare, sind vor dem dunklen Grund oft gar nicht konturiert. Er hat die Figuren nach Art von Rembrandtschen Radierungen ganz vorsichtig, oft mit Kreuz- und Querstrichen, in der Totalwirkung herausmodelliert, bis sie Erscheinung und Ausdruck hatten. Er meint, jetzt brauche er die Lichter der Figuren nicht mehr mit Weifs zu erhöhen, denn dunkle Kreide habe nun dem mittelgrauen Papierton Licht gegeben; so begnügte er sich denn, nur die Luft durch darauf schraffiertes Weifs von der Figurengruppe zu trennen.

17. Juni 69.

Leimfarbe trocknet sehr schnell, und etwaige chemische Veränderungen zeigen sich darum schon nach wenigen Minuten. Nach der Vollendung sind die Bilder natürlich mit einem schützenden Firnifs zu überziehen. Bei der Sappho habe er Indigo gebraucht, statt Goldbronce, und habe das Gelb mit Saffran gefärbt; trotzdem habe sich während 4 Jahren im ganzen Bilde auch nicht die Spur verändert.

Unter Sandrog verstanden die Alten eine Farbe, heute nennt man ein gewisses Harz so.

Ich fragte Böcklin, warum er einmal ein Bild mit Gummi Gutti überzogen habe; er antwortete, er habe es öfter gethan, und es habe sich nichts verändert. Gummi Gutti vergeht mit der Zeit, und das vergilbende Oel tritt an seine Stelle, er that es, wenn die Farben im Bilde zu sehr auseinander fielen; er neutralisierte dadurch gewisse Farben und eröffnete sich wieder den Blick, wo

gröfsere Farbenkraft notwendig sei; es ist dies gerade so, wie wenn man durch farbige Gläser ein Bild betrachtet.

Ich meinte, ich hätte beobachtet, dafs ein Schatten desto dunkler scheint, je verkürzter er gesehen wird. Böcklin sagte dagegen: Wenn man sich auf die Beobachtung der Schatten in der Natur legt, so findet man, dafs sie gar keine so grofse Rolle spielen, als man gewöhnlich meint. Das sachliche Interesse wiegt fast stets vor, und da bemerkt man oft die Schatten nicht. Von einem Baum z. B. mufs man den Schlagschatten erst suchen, man mufs darauf aufmerksam gemacht werden, um ihn zu sehen. Wenn man hinaus in den Garten und auf die helle, von der Sonne beschienene Stelle sieht, so bemerkt man die Schatten kaum; sie sind eben nur da, während sie sich, einzeln gesehen, besonders auf dem nackten Erdboden ziemlich scharf getrennt zeigen. Ein andermal beobachtet man, wie bei einem Maurer auf einem Schieferdach, oder bei jemand, der vor einer hellbeschienenen Mauer vorbeigeht, der Schlagschatten dunkler und härter begrenzt ist, als die ganze Person (geneigt beschienene Flächen). Und bei Ziegen auf Felsen hätte er gesehen, wie man manchmal am Felsen plötzlich den Schatten eines Ziegenkopfes sieht, und die Ziege selbst mufs man suchen.

Den Panischen Schreck hat er nicht mit Gummi Gutti gemalt. Die Ursache, dafs das Bild gelb geworden, liegt darin, dafs er damals viel mit Siccatif de Courtray gemalt. Siccatif de Hattem gilbt noch viel mehr. Es ist

unsinnig, dergleichen Stoffe viel zu brauchen, denn man kenne ja die Bereitungsart nicht; sie sei fast immer Geheimnis der Fabrikanten!

18. Juni 69.

Ein Bild ist eine Harmonie für sich, und da muſs rein nur der Geschmack und die Empfindung einem sagen, wo etwas kräftiger oder weicher, reicher oder einfacher, farbiger oder grauer sein muſs. Ebenso unnütz ist es auch, sich etwas ansehen zu wollen zu dem Zweck, es benutzen zu wollen. Wenn man ein Bild beginnt, muſs man ihm schon gerüstet gegenüberstehen und alles besitzen, was dazu notwendig ist. Auch physische Arbeit, langes, angestrengtes Schaffen macht ein Bild nicht fertig; man verliert sich dabei nur in erfolgloses Umhertappen und macht nur sich und seine Arbeit tot und stumpf. Wenn man fünf Stunden Vormittags arbeite, so sei das genug; Nachmittags solle man spazieren gehen und beobachten. Eine Stunde lebensvollen Schaffens thut mehr als tagelange, mühsame Arbeit, bei der man nicht frisch bleibt. Nur mit erhöhter Vorstellungskraft bekommt man ein Bild fertig; und diese Vorstellungskraft wächst durch Beobachtung. Man kann sein Gedächtnis durch stete Uebung stärken und durch Vernachlässigung bis zur völligen Unfähigkeit schwächen. Man muſs seinem Gedächtnis ungeheuer viel zumuten, und beobachten, wo man nur kann. Nur dadurch wird man sicher, und das Gedächtnis ist überall bereit. Es ist damit gerade, wie mit einem Akrobaten: Wenn er

14 Tage nicht auf dem Seil gewesen ist, wird er unsicher und wird viel eher einen Fehltritt thun, als wenn er sich täglich übt.

Beim Schaffen mufs man in voller Aufregung sein und sich fortwährend Leben und Natur vorstellen; dann kommen von selbst die Gedanken und Erinnerungen an Dinge und Erscheinungen, an die man vielleicht jahrelang nicht gedacht hat. Es ist etwas Merkwürdiges mit dem Gedächtnis und den Ideenverbindungen, die oft durch unscheinbare Dinge und Aehnlichkeiten wachgerufen werden; die Erinnerung an längst Vergessenes tritt einem dann plötzlich lebendig vor die Seele: oft Erscheinungen im Grofsen, oft auch Bilder kleiner Details: wie an einem Felsstück eine Stelle abbröckelte, wie die Moóse sitzen, gewisse Zusammenstellungen von Farben und Formen etc. Man mufs sich darum überall nach dem Grund des Wohlgefallens fragen, den eine Erscheinung ausübt; hat man diesen erforscht und die Erscheinung ganz begriffen, so sitzt sie für alle Zeiten fest im Gedächtnis. So müsse man es auch mit Studien halten, überall das Wesentliche herausfinden und sie dann bei Seite legen.

Bei seinem Karton würde es ihm doch sicherlich das Bequemste sein, seine Kleine herunterzuholen und nach ihr die Putten zu zeichnen. Er thäte es aber nicht und mute seinem Gedächtnis das Höchste zu; nur so bleibe er stets ganz bei der Sache. Erst ganz zuletzt, wenn der Karton fertig sei, würde er sie holen, um Einzelheiten (Gelenke, Knöchel etc.) zu berichtigen.

Seine Venus würde er nicht fertigmachen, sondern sie wahrscheinlich neu beginnen; es habe sich in seiner Anschauungsweise seither so vieles geändert, dafs er sie in dieser Form nicht vollenden könne.

19. Juni 69.

Flora-Karton. Die Gruppen schienen mir nicht recht im Gleichgewicht der Komposition. Böcklin bewies mir jedoch die Richtigkeit der Verteilung nach dem Flächeninhalte des zur Seite überflüssigen Raumes, der links keilförmig, rechts sich als Parallelogramm verteilte. Auch die Gruppe oben ladet nach links näher zum Rand hin aus; rechts ist sie dafür höher, ladet aber nicht so weit aus. Wenn man mit dem Zirkel messen wollte, wie viel übrig bleibe, würde man schliefslich zu byzantinischen Kompositionen kommen.

Die Schlagschatten Hochschwebender könnte man wohl fortlassen; hier thäte er ihm aber gut, da er die obere Gruppe ein klein wenig zurückbringe. So wölbt sie sich hohl nach hinten, die untere aber voll nach vorn. Er glaubte anfangs, diese untere Gruppe zerstreut halten zu müssen; es machte sich aber nicht gut und war zu mager, besonders die Panbeine. Die untere Gruppe mit vollem Lichte, die obere überwiegend schattig.

Unten könne er Schatten anbringen, wo er wolle: durch die vorgebogenen, kränzenden Kinder, durch den Schatten der Dryade, auf dem Schofs des Faun etc.

Was man rein mit Kreide zeichnet, ohne Unterwischung, sieht viel tiefer, lockerer und farbiger aus, als

mit vorhergegangener Unterwischung, welche den Ton fest und farblos macht wie auf einer Photographie.

Schraffierungen sind locker und lichtvoll; nur mufs man sich hüten, sie nicht mit stumpfer Kreide zu machen, die Formen würden da weichlich und wollig, und sie stets von fern beurteilen. Böcklin hat dadurch ein Spiel und Leben in das Haar der Nymphe zu bringen gewufst, das man in der Nähe nicht zu erkennen vermag. Auch das Weifs der Luft ist schraffierend aufgetragen; es hat dadurch etwas Strahlendes, während gemischtes Weifs leblos wäre. Dazu kommt aber auch noch der Grund mit bläulichgrauem Papier, der dem Ganzen Schimmer und Leben giebt. Jeder gelbliche oder bräunliche Papierton läfst die Zeichnung ledern und tot erscheinen.

22. Juni 69.

Den eigentlichen Gufs, das Gesicht und das Charaktergebende bekommt ein Bild erst ganz zuletzt; dazu mufs man dann ganz in der Sache sein und mit Zusammenfassen aller Geisteskräfte ganz rücksichtslos verfahren.

27. Juni 69.

Böcklin erzählte von der Kuppel Correggios in S. Giovanni in Parma. Sie sei voll Sonderbarkeiten; jedoch sähe man auch hier, wie Correggio sich einen bestimmten Zweck (die körperliche Erscheinung) vorgenommen und ihn ohne Rücksicht auf Ausführung oder anderes zu verwirklichen gesucht habe. Sein Publikum hatte aber auch soviel Achtung vor dem Meister, dafs es ihn gewähren

liefs und seiner Art zu folgen suchte. Nichts von Anpassung an den Raum oder von naturalistisch-künstlerischer Komposition; das Ganze wirkt nur durch den Effekt der Farbe. Die Farbenfolge ist so: In der Mitte goldgelbe Glorie, die sich ins Graue verliert, davor Johannes und Maria, schwebend; dann ein Wolkenkreis, von unten gesehen, mit weifslichen Lichtern und violetten Schatten (Johannes und Maria waren also vielleicht Rot und Blau). In dem Wolkenkreis eine Unzahl Engelbeine, Arme und Köpfe, die manchmal ausladen und Silhouette bilden. Dann folgt ein kalt grünlichgrauer Luftton, vor diesem auf einer Ballustrade Kandelaber, die von Putten angezündet werden oder dergleichen (hell). Davor dann riesige verkürzte Apostelfiguren in statuenhafter Anordnung, die durch ihre Kraft und ihr Dunkel die ganze übrige Komposition in grofse Ferne rücken. Sie setzen sich mit Händen, Köpfen, Details etc. manchmal hell und überschneidend vor dem Wolkenkreis ab und sind äufserst wirksam; sie sind in stark Rot, tief Dunkelgrün und dergleichen Farben gekleidet.

✿

Zweites Fresko: Flora. Böcklin will die Figuren mit Zinkweifs malen, die Luft mit Kalk. Lieber würde er Bleiweifs brauchen, doch fürchte er, dafs es schon an offener Luft schwärzlich werde. Er will auch Zinnober probieren. Die Flora soll im Fleisch elfenbeinern werden, ihr Gewand grau und auf der Brust nur um eine Spur dunkler. Der grüne Mantel wird durchscheinend werden, so dafs Dunkelheiten in den Köpfen (Augen etc.) dunkler

sind als der Mantelschatten. In Kränzen und Blumen wird er Rot und Blau, stellenweise auch Gelb anwenden, was zum Grün sehr gut stehen kann, und dazwischen Moos und dunkelmoosgrüne Blätter; das trete lebendig hervor und hebe die Leuchtkraft der Blumenfarben. Den Mantel will er mit grüner Erde anlegen, im Licht grünen Kobalt brauchen und den Schatten vielleicht mit grüner Erde und Schwarz malen.

Er würde nicht mehr so verschwenderisch mit Kalk malen. Wenn die Alten (Armenino) dies angeben, so passe das wohl zu einer Malerei des Bassano, von dem in Mailand Fresken sind, nicht aber für eine feinere Erscheinung des Fleisches. Abgesehen von dem ungleichmäfsigen Auftrocknen der Pinselstriche, verliert man beim Mischen mit Kalk auch sehr leicht seinen beabsichtigten Ton: die Farbe, die man ihm zusetzt, kommt anfangs gar nicht zur hellen Erscheinung, scheint immer dunkel; so setzt man denn gewöhnlich mehr Kalk dazu, und beim Auftrocknen wird es einem schliefslich ganz weifs und farblos. Die Köpfe der oberen Gruppe im Streiflicht wären fast unmöglich mit Kalk zu malen, wegen des hartweifsen Auftrocknens.

Böcklin will einen Goldpapierrahmen um den Karton kleben: wenn eine Zeichnung abgeschlossen dasteht, beurteilt man besser den Raum und fühlt leichter die noch nötigen Aenderungen heraus. Er bedauert, den Karton nicht noch gröfser gezeichnet zu haben.

Böcklin schilderte die Malerei Correggios, indem er sie auf die Flora bezog: Correggio würde den Kopf

in zart grau und grüner Erde mit wenig Eisenoxyd mehr lasierend vollenden; die Schultern und die Lichtseite des Gewandes dann in ganz weifsem, strahlendem Lichte halten und würde durch ein rein ockergelbes oder blaues, starkfarbiges Gewand diesem Licht Geltung zu geben suchen; es kommen rote Gewänder mit ganz weifsem Licht bei ihm vor.

Die untere Gruppe mufs im Gegensatz zur oberen (überwiegend dunklen) licht und sonnig werden. Um sie in dieser Erscheinung zusammenzuhalten, zeigt Böcklin rechts und links das dunkelblaue Meer (die dunkle Masse oben erforderte dies als Gleichgewicht), vor welchem dann Einzelheiten, wie Haar und Körperschatten, natürlich dunkler sprechen müssen.

6. Juli 69.

Freskokartons. Ich sagte, es wäre mir bei seinen Fresken immer das am meisten rätselhaft gewesen, wie er ohne Skizze und dergleichen die Farbenstimmung so im Kopfe haben könne, dass er das Bild von oben herunter alla prima fertigmachen könne. Wenn man auch zugiebt, dafs es in Farbenzusammenstellungen gewisse schlagende Wahrheiten giebt, die durch Abweichen in den Tönen (z. B. durch Veränderung der Freskofarben beim Auftrocknen) ihre Beziehung und Bedeutung zur Harmonie des Bildes durchaus nicht verlieren, so finde ich im ersten Fresko doch vieles, z. B. Kopf, Oberkörper, Haar und Luft so fein stimmend, dafs man es in Oelmalerei, wo

man Unveränderlichkeit der Farben und Mufse hätte, nicht feiner herausbringen könnte.

Böcklin meinte, er suche sich allerdings eine Vorstellung von dem feineren Zusammenklingen der Farben zu machen und strebe dies beim Malen an, obschon er es nicht immer treffe; die Hauptsache sei jedoch Licht und Schatten und Modellation und wie die Sache dadurch zu lebendiger, vortretender Erscheinung komme. Die Farbe sei nur als ein Mittel zu betrachten, diese zu unterstützen, und so müsse sie sich fügen, wie sie dazu passe.

Allein die Ideen für die Farbe kämen ihm schon beim Zeichnen und gingen daraus hervor, dafs z. B. das Licht auf dem Oberkörper des Apollo und auf dem roten Mantel durch seine Farbe den Fleischton vor dem blauen Aether zu bestimmen und ihm Wert und Zartheit zu geben hat. Wäre ihm diese Idee auch noch nicht so klar geworden, beim Malen würde er durch die Sache selbst, die doch lebendige Erscheinung erhalten soll, auf eine gleiche Farbenidee zurückgebracht. Ob der Mantel dann ein bischen mehr oder weniger rot würde, darauf käme es nicht mehr an; denn die Sache selbst und die Wirkung bliebe dieselbe.

Beim zweiten Fresko dächte er sich vor grünem Mantel die grofse Masse nackter Figuren. Wenn nun auch die Putten mannigfach im Fleischton würden, so ist doch der Unterschied von Fleisch zu Fleisch nur gering gegen den zu anderen Farben (z. B. zum grünen Mantel). Die Putten würden im Ensemble eine ziemlich einfache

Farbenerscheinung bilden, und das Bild wird so einen ähnlichen Eindruck machen wie die Zeichnung, denn Lichterscheinung und Modellation sind die Hauptsache und die Farben nur eine helfende Beigabe.

Was nun das weitere Zusammenstimmen betrifft, so ist der Anschluſs der unteren Gruppe wieder sehr einfach. Faun und Dryade links werden dunkler als die fast einfach weiſse Luft und der erstere wieder etwas dunkler und rötlicher im Fleischton als das Mädchen; es wäre ihm hier ja nicht darum zu thun, wie Tizian in seiner Ariadne, das Bild der Fleischunterschiede halber zu malen.

Das dunkle, fast schwarze Haar der Dryade und das Dunkel im Schatten des Fells beim Faun würde verhindern, daſs der Fleischton trübe, schmutzig oder branstig vor der hellen Luft aussehen würde und vereinige die Gruppe zu einer harmonischen Lichtmasse.

✿

Benutzung eines Modells würde das Bild nur abschwächen und die Komposition lahm machen. Er würde darum auch nie manieristisch, denn bei Allem, was er zeichne, stelle er sich die Natur vor und wolle nur diese geben und dadurch käme etwas in das Bild, das zu jedem Beschauer spreche; das Wesentliche würde hervorgehoben.

Zur Quadriga des Apollo hat Böcklin heute im Garten nach einem Reitpferd Studien mit Bleistiftumrissen gezeichnet. Man sah ihnen an, daſs er sie nur für sich gezeichnet hatte und sich dabei nur gewisse Sachen ein-

prägen wollte; es ist thöricht, wenn man bei Studien auf hübsches Aussehen für andere sieht.

Die Pferde der Quadriga werden weifs; das eine, vor dem Schenkel des Apollo, wird an Schnauze und Augen schwärzliche Töne erhalten; die anderen vor der blauen Luft wahrscheinlich rosafarbene Schnauzen.

Die Vergoldung der Strahlen will Böcklin auf dem nassen Kalk mit Streifen Blattgold auftragen. Das Muschelgold, das er beim David gebraucht, mufs unrein oder unecht gewesen sein, denn es ist schwärzlich geworden. Blattgold ist heller und glänzender und wird, wie er hofft, das Licht der Decke dem Beschauer widerspiegeln.

In die Fenster will er Milchglasscheiben setzen lassen, die, ähnlich wie die Fensterschirme der Kupferstecher, das Licht gleichmäfsig über den ganzen Raum verteilen.

*

In der Freskomalerei kann man nur mit Schraffierungen malen; er hätte jetzt aber etwas herausgefunden: Wenn man nach dem Malen mit dem Spachtel (Stahl wird vom Kalk nicht angegriffen) glättet, so bekommt die Malerei eine ganz eigene rätselhafte Erscheinung. Die Frische und Keckheit der Behandlung bleibt und kommt sogar noch mehr zur Geltung, und die Textur des Bildes erhält etwas Delikates.

Das Glätten mit dem Spachtel geschieht nicht mit der glatten Fläche, sondern sie wird etwas schräg gestellt, als wolle man mit der scharfen Kante etwas vom Kalkstrich

wegnehmen. Man nimmt jedoch nichts weg, sondern drückt nur die Farbe glatt an.

Er sei begierig, wie sich das Malen mit Zinkweifs bewähren werde, es würde auch etwas aufhellen, aber nicht so bedeutend. Er habe Armenino und Cennini in Verdacht, wo sie nur von Kalk und Kreide anstatt Weifs sprechen, dafs sie da vom Bleiweifs absichtlich schweigen. Es war vielleicht verpönt, da bekannt war, dafs es an der Luft, besonders in geschlossenen Räumen, durch die Ausdünstung der Menschen schwarz wird. Heimlich mögen sie es dennoch angewendet haben. Dafs die Dornenkrönung von Luini in der Ambrosiana mit Bleiweifs gemalt wäre, scheine ihm aufser Zweifel, denn es sei ganz behandelt wie Oelmalerei.

*

Für das Malen des zweiten Fresko rechnet er acht Wochen, für das des Apollo vier, und beabsichtigt, um frischer und gesammelter zu sein, nur Vormittags zu malen. Das Stehen auf den schwankenden Brettern hatte ihm beim letzten Male Wasser in den Knieen erzeugt.

Ueber die Art, die Kartons zu fixieren, ist er im Zweifel. Milch, fürchtet er, würde die Kreide fortschwemmen und den Karton somit beschmutzen. Ich riet zu einem dünnen Leimüberzug von vorn und zu Andampfen; Böcklin sagte aber, darauf wäre unangenehm zu zeichnen, denn er habe bei den Porträts im römischen Künstler-Verein gesehen, dafs ziemlich viel Leim dazu nötig sei. Cornelius, meint er, hätte die Kartons mit Schellack

und Spiritus von hinten fixiert; scheint mir aber fraglich, da die Kartons nicht dunkel und durchscheinend! Es gäbe noch eine Art: Kolophonium und Terpentin, was aber das Papier noch dunkler macht. Wäre vielleicht Venezianischer Terpentin anzuwenden?

7. Juli 69.

Wir Nordländer haben gewöhnlich keine oder nur schwach ausgebildete untere Augenwimpern; Italienerinnen dagegen oft sehr starke, was sich meist wunderschön macht.

Bei der Nymphe z. B. im zweiten Fresko könne er jedoch so etwas nicht anwenden; es gäbe dem Ausdruck etwas zu Entschiedenes und Bestimmtes und würde vielleicht mehr für eine koloristische Anlage passen.

In Mailand (Brera) wäre ein wunderschönes altes Bild, von wem wisse er nicht; es stelle St. Sebastian oder dergl. vor: auf dunklem, violettschwarzem Grunde, mit nach oben flatterndem grünem Mantel, dessen Falten scharf gebrochen und mit schwarzen Tiefen sehr wirksam gemalt sind. Da sage nun Burckhardt: die Tiefen seien leider ganz schwarz nachgedunkelt; und dabei seien doch in der Natur die Tiefen eines dunkelgrünen Gewebes gewifs unverkennbar schwärzlich, wie die jedes andersfarbigen dunklen Stoffes. Die Kunstgelehrten wollten überall den sogenannten Goldton sehen.

Böcklin warnt vor allen Kupferpräparaten und vor Berliner Blau, selbst wenn sie auch bei alten Bildern oft angewendet zu sein scheinen.

10. Juli 69.

Drittes Fresko: Apollo. Er freue sich darauf, das Bild zu malen, denn alles sei wirksam und malerisch lebendig: der zweite Pferdekopf gegen den nackten Schenkel des Apollo; der erste gegen das weiſse Licht der Mähne vom zweiten u. s. w., dann die verkürzten Beine der Pferde. Er wolle noch recht die Pferde studieren, damit er sie so schlagend wie möglich geben könne, d. h. nicht in Betreff der Ausführung, sondern in dem, was für das Tier wirksam und charakteristisch sei!

Er wäre froh, den Apollo heruntergerückt und die Gruppe geschlossener gemacht zu haben. Er denkt es sich lustig, zu malen: solchen Pferdekopf im vollsten, einfachen Licht, worin dann die kleinen Schattendrucker unter dem Halfter, nur um die Form ahnen lassen. Er hat namentlich auch die Bewegungen der Schnauze beobachtet: wie sich mit der Oberlippe auch die Nase hochschiebt; wie die Unterlippe herabgezogen ist und wie die Zunge sich über die Vorderzähne legt u. s. w. Beim dritten Pferde suchte er ein Uebergehen des Lichtes von Pferd und Wagen zum Apollo zu einer ununterbrochenen Lichtmasse.

Beim zweiten Fresko hat Böcklin, weil heute schon darüber Beratung sein soll, den unteren Teil flüchtig fertig machen müssen. Weil er den Karton in Kreide gezeichnet, konnte er es nur blaſs thun, um sich die Möglichkeit eines noch sorgfältigeren Durchbildens nicht zu benehmen. Um den Entwurf zeichnete er nun ganz flüchtig eine Fruchtguirlande. Ich schlug ihm vor, sie unten etwas dunkler

zu machen, dann bekäme das Blafshalten des unteren Teiles doch Berechtigung. Er sagte aber, da die Schatten blafs sind, so würde dies im Gegenteil das untere nur unfertiger erscheinen lassen. Er habe die Guirlande links neben der Gruppe von Faun und Dryade absichtlich ganz flach gezeichnet, damit ihre blassen Schlagschatten nicht aufgehoben würden. Darin besteht eben das Fertigmachen, nichts hinzuzufügen, was die Wirkung des schon Bestehenden beeinträchtigen könnte. Die Arbeit würde sonst durch immer neues Aendernmüssen eine unendliche werden.

12. Juli 69.

Böcklin hat Versuche mit Zinkweifs auf nassem Kalkgrund und trockenem, dunklem Grund (Palette) angestellt, und es hat sich vortrefflich bewährt. Es hellt nur unmerklich auf und gestattet somit die leisesten Lasuren, ohne die Gefahr des Aufhellens wie beim Kalk. Auch chinesische Tusche giebt ein schönes Schwarz. Böcklin hat sich ein Stück zum Freskogebrauch aufgelöst, obwohl Lithographierkreide und Pastellfarbe viel dunkler waren. Man könne vielleicht mit Pastellkreide in das nasse Freskobild hineinzeichnen: weich genug dazu wären ja die Pastellstifte. Ich meinte, bei der grofsen Helligkeit der Freskofarben und bei ihrem starken Aufhellen dürfe man vielleicht nicht mit so dunkelschwarzer Farbe wie chinesische Tusche hineinmalen. Böcklin sagte aber: ein Freskobild würde das dunkelste Schwarz aushalten, da andererseits auch wieder die Farbengegensätze ebenso sprechend wären. Wie hell und leuchtend die

Freskofarben sind, habe er oft gemerkt, als er den David mit Oelfarbe (Terpentinfarbe) übermalte; es war ihm fast unmöglich, die passenden Töne zu treffen, denn jeder Ton von Oelfarben sah schmutzig aus.

Zweites Fresko. Das Papier dieses Kartons sei für Kohle zu glatt, deshalb habe er zum Apollo und zu den Pausen ein etwas rauheres und stumpferes Papier angeschafft. Beim Apollo würde er vielleicht nach dem Fixieren mit Harz oder Terpentin die weifse Farbe der Lichter mit Oel- oder Terpentinfarben und mit dem Pinsel auftragen.

Die Luft müsse silbrig und kalt werden; erst wolle er mit bläulichem, ganz dünnem Ton über den Grund lasieren, dann in horizontaler Richtung streifig mit Weifs darübergehen. Weit hinaus müsse da Wolke hinter Wolke stehen — lämmerwolkenartig. Er könne darum die Luft nicht gelb machen, wie beim ersten Fresko, da er mit gelben und roten Blumen kommen wolle und somit seiner Wirkung die Spitze abbreche, während der silberne Ton Relief geben würde. Die Dryade würde brünett werden, mit hellem Gewand. Die Tiefen zwischen den Putten habe er auf der Zeichnung dunkel machen müssen, um die Putten loszuheben. Auf dem Bilde, wo sie gegen Grün stehen würden und sich genug durch die Farbe trennen, wird dies vielleicht gar nicht so nötig sein. Man müsse eben in einer Zeichnung, wie ein Kupferstecher, Farbeneffekte oft durch lebhaftere Töne wiedergeben. Die liegende Gäa bekommt rötliche Haare, aber ganz stumpf in der Farbe, ohne Pomade, und locker, ungekämmt.

Bei der Ausführung des Fresko würde er vermeiden, die Augensterne klar zu zeigen; überhaupt würde er sich den Ausdruck zerstören, wollte er anfangen, die Augen zu begrenzen. Der Blick, das geistig Sprechende, ist beim Auge die Hauptsache, nicht die Form; dagegen müsse er bei den Füfsen der Nymphe z. B. mehr darauf sehen, wie sie sich gut im Umrifs losheben würden. Die inneren Töne hätten hier wenig Bedeutung.

Wo beim Mauergrund wieder verdächtige, wasserdichte Kalksteine wären, wolle er sie abspitzen und Backsteine davor legen lassen; dann eine dicke Kalklage, diese ordentlich festschlagen und dann darauf malen (letzte Lage Marmorstaub). Nach der ersten Anlage der Figuren will er den Grund mit einem 2—3″ breiten Spachtel glätten. Man kann nicht vorher glätten, sonst geht beim Malen der Glanz wieder fort.

Auf dem Konturkarton müsse er noch fortwährend berichtigen, denn er könne vieles in diesem kleinen Karton nicht machen, was im Grofsen gut stehe, z. B. das Vorschneiden eines Profiles vor einem andern und dergleichen. Bei der Ausführung könne und dürfe er nichts direkt kopieren, er müsse es immer wieder neu erfinden und dürfe sich nur an die Haupterscheinung des Kartons halten.

*

Ueber pompejanische Technik. Tänzerinnen: Auf den geglätteten, schwarzen Grund wurden die Umrisse übertragen, oft eingedrückt; dann nach dem Umrifs der Figuren Kalk aufgepinselt, zum besseren Binden, daher

das Relief der Farbe, und auf diesen Kalk wurde dann Farbe und Form darauflasiert und durch leichte Töne lasierend herausmodelliert. Nur bei einem Bilde wäre er im Zweifel über die Technik: bei dem schwebenden Faun mit Früchten und Nymphe, von ihm gestützt, mit Thyrsus; die Behandlung des Gewandes ist ihm rätselhaft.

Die alten Dekorateurs seien im Fresko nicht so ängstlich gewesen, wie man es heutzutage sei: die zubereitete Fläche in einem Tage fix und fertig zu bemalen. Es sei ja erwiesen, dafs der Grund mehrere Tage nafs bleibe. Zuweilen hätte ihnen auch eine blofse Kalktünche genügt, wie in dem Columbarium der Villa Pamfili, wo in dieser Weise eine Malerei über die andere gebracht ist.

17. Juli 69.

Die Zubereitung des Mauergrundes zum zweiten Fresko verzögert sich, weil der Maurer keinen Marmorstaub bekommen kann. Böcklin sagt, er würde sich diesmal möglicherweise begnügen müssen, statt dessen Quarzsand dazwischen zu nehmen, was fast dieselben Dienste thue. Beim ersten Fresko reichte das Marmorpulver nicht aus zur ganzen obersten Lage; der Maurer hatte darum noch etwas anderes daruntergenommen, was — wie er versicherte — denselben Zweck erfüllen werde. Die Mauer ist aber an der Stelle geborsten.

Auch das Fresko des David ist voller Risse. Zur Quadriga will Böcklin einen Pferdekopf modellieren.

Das zweite Fresko glaubt er leicht zu malen und hofft, die definitive Wirkung mehr in der Gewalt zu haben,

schon wegen des gröfseren Ton- und Farbenumfanges. Je enger und kleiner dieser sei, desto mehr spreche im Verhältnis das falsche Aufhellen, und je gröfser, desto weniger kämen derartige Veränderungen in Betracht. Er will sich eine Blechpalette mit Vertiefungen dazu anschaffen.

Ueber den Streit der sogenannten Kenner der pompejanischen Malerei: ob Fresko, ob Wachs oder Leim? sagt Böcklin: Die Sache sei sehr einfach. Wäre ein fremdes Bindemittel darin und dieses, wie behauptet wird, von der Luft verzehrt, so müfsten sich die Farben mehlig abwischen lassen. Da dies aber nicht der Fall, sondern da die Farbe fest und unlöslich ist, so findet ein innigeres Verwachsen mit der Mauer statt; folglich kann es nur Fresko sein.

18. Juli 69.

Im Museum. Die Hirschjagd besteht mehr aus Objekten, die in der Farbe unterschieden sind, als aus mannigfaltigen Tonunterschieden, was die Lokaltöne anbelangt. — Fast alles Grün, der violettgraue Boden, das rote und blaue Gewand und die dunkelblaue Luft haben gleichen Tonwert; dies verleiht Ruhe und Harmonie. Auf diesen verwandten Tönen wirken pikant, hell und stark unterschieden, einzelne Lichter: die hellen Farben der Figuren, die weifsen Winden daneben, die Wolken und das helle Licht auf dem fahlen Boden, rechts unten. In den Figuren stehen auch wieder die verschiedenen Farben im Licht in fast gleicher Tonstärke: das giebt

Breite und Ruhe; dazu ist dieses Licht durchaus nicht outriert, sondern ein milder, gebrochener, grauer Ton. So sind auch alle Schatten gleich dunkel und stehen zusammenhängend den Lokaltönen gegenüber; nur die Schatten im roten und blauen Mantel sind eine Spur dunkler, und die im weifsgrauen und hellgelbgrauen Gewand der zweiten Figur ein wenig heller, als der allgemeine Schattenton.

In der Kleidung hat sich Böcklin nicht an die Antike gehalten, sondern sie ganz willkürlich, abenteuerlich und phantastisch gehalten.

In der Mitte des Bildes stehen lebendige und unruhige Formen.

Im Aether hat Böcklin daneben eine ruhige Masse gestellt, die sich durch die Schattenseite der Bäume dahinein fortsetzt, und gegenüber eine andere ruhige Fläche: der grauviolette Erdboden links unten.

Die Viola ist in einem tiefen, gedämpften Ton gemalt, nur auf dem grünlich gelbgrauen Gewande sind irrende, glitzernd goldige Lichter, die nebst dem Glanzlicht auf dem Diadem ganz bedeutend heller sind, als alles Uebrige, selbst als die weifsesten Stellen der Hemdärmel. Es scheint dadurch frappant wie wirklicher Glanz und bringt das Uebrige in einen milden Dämmerton.

Bei Christus ist nichts von solchen Lichteffekten und derartiger Licht- und Farbenpoesie, sondern einfaches Tageslicht: die nackte, krasse Wahrheit. — Das Bild hat schwache Farbenunterschiede, aber grofse Tonwert-

verschiedenheiten und besonders hervorgehoben hart sprechende, schwarze Lokaltöne: Schleier, das Haar des Christus. Nur das goldigbraune Haar der Magdalena könnte farbig genannt werden.

7. August 69.

Als ich bei meiner Rückkehr von Genf wieder durch Basel kam, hatte Böcklin wohl ein Fünftel des zweiten Freskobildes schon vollendet. Er hat den letzten Marmorgrund so festschlagen und festdrücken lassen, dafs er mattglänzend war; an einigen Stellen, z. B. bei den Köpfen, hat er den Grund durch Andrücken mit dem Spachtel noch glatter gemacht. Der Maurer hätte sich ungern dazu bequemt, den Grund zu schlagen. Das einfache Andrücken bewirke aber fast dieselbe Festigkeit und Glätte.

Er sähe jetzt auch ein, aus welchem Grunde die Alten so gern grüne Erde zum Modellieren der Formen gebraucht haben: sie verhindern das zu schnelle Aufsaugen und Einschlagen der darauf gemalten Farben, was sonst das Malen des Fleisches sehr erschwert.

Zinkweifs, Mennig und chinesische Tusche bewähren sich als vollkommen solid.

Prächtig ist der Kopf der Flora mit mittelrotbraunem Haar und fast himmelblauem Band darin (grün Ultramarin und Weifs).

Weiter ist der Putto, welcher auf die Blumen in seinen Armen niederschaut, wunderschön in der Stimmung: Veilchen; der Kopf ganz hellblond und fast kaum von

dem etwas hellgelblichen Fleischton unterschieden. Von den beiden mit ausgestreckten Armen hat der hintere mittelrotbraunes Haar; der ganz kleine aber neben der Flora ist blond und das Fleisch ist fast ganz mit Mennig gemalt, besonders die Lippen. Der vorschwebende mit dem Blumenstrauſs ist besonders lebendig: Haar dunkel graublond; in den Blumen, die er hält, sieht man die ganze Palettenauswahl: Hochrot (Chromrot, Mennig ist schmutziger im Ton), Hellgelb (Kadmium und Weiſs), einige Punkte Ultramarin und dunkelrote Georginen (aus Eisenoxyden und Chromrot).

Böcklin strebt nicht danach, wie im vorigen Bilde, das Ganze im Nassen zusammenzustimmen, sondern meint, er könne es jetzt schon übersehen. Mit der Zeit lerne man doch gewisse Farben kennen und suche sich alle Mischungen zu merken. So wäre er im stande fortzufahren, selbst wenn der erste Teil schon trockne; so z. B. mit dem grünen Mantel, den er im Licht einfach aus grüner Erde und Weiſs gemalt hätte.

Freskogrund. Als bei nicht besonders delikatem Ansatz des Maurers die Mantelfarbe ihm verschieden auftrocknete, schlug Böcklin das ganze Stück heraus und präparierte sich den Freskogrund aus dem vom Maurer zurückgelassenen Marmor-Kalkstuck aufs neue, indem er ihn vorsichtig mit dem Stahlspachtel auftrug, verbreitete, festdrückte und damit ebnete. Böcklin hat sich zu diesem Zwecke noch zwei Stahlspachtel (hier auch Vertreiber genannt) angeschafft: er übergeht damit nach dem ersten Anlegen die Pinselstriche und drückt sie an; zugleich wird

dadurch aber auch die Haut zerstört, der Kalk schluckt wieder und wird aufs neue fähig, zu binden.

Böcklin tadelte jetzt sein Verfahren beim ersten Museumsfresko, unter die Farben Kalk zu nehmen, als thöricht. Von den, wie er hoffte, durch lasiertes Licht scheinenden Halbtönen hat sich keiner bewährt; es zeigte sich, daſs mit Kalk gemischtes Licht, gleichviel ob dünn oder dick aufgetragen, beim Auftrocknen stets gleich deckend erscheint. Dieses zweite Fresko ist fast ganz lasierend gemalt; im Licht nur wenig Zinkweifs. Das Gewand war schon ziemlich trocken und band nicht mehr; man merke das schon bald — nach einer halben Stunde — durch Ueberstreichen mit dem Finger: ist das Gemalte gebunden, so färbt es nicht ab; ist es nicht gebunden, so läſst es sich ganz mehlig abwischen.

Mit grüner Erde angelegt und in den Hauptsachen modelliert; dann über den ganzen Jungen beim Füllhorn eine wässerige, grüne Lage; das Haar mit gebrannter grüner Erde ganz hellblond; Gesicht mit dünnem Mennig etc.

*

Abreise Schicks von Basel nach Berlin.

Register.

I
Aus Böcklins Leben und Werken.

II
Technisches und Kompositionelles.

III
Namen und Geschichtliches.

Die nachstehenden Register sollen eine Art Ariadnefaden bilden durch den reichen Inhalt der 500 Tage, über die sich diese Schickschen Aufzeichnungen erstrecken. Der besseren Uebersichtlichkeit wegen wurden sie in drei Abteilungen auseinandergehalten.

Der Zusatz „Verz. No. . . .“ und „Vergl. Verz. No. . . .“ in Register I bezieht sich auf das dem grossen Bruckmannschen Böcklinwerk vorangestellte chronologische Verzeichnis von Böcklins Schaffen.

César Flaischlen.

I.

Aus
Böcklins Leben und Werken.

Aus Böcklins Leben:

Aufenthalt in:
- Basel 19. 20. 114. 184. 202. 206.
- Belgien (Brüssel, Antwerpen) 19. 202.
- Berlin 184.
- Düsseldorf 19. 202.
- Genf 202.
- Hannover 184. 206.
- Neapel 171. 177. 364.
- München 184.
- Paris 202.
- Weimar 171. 184. 203. 206. 237.
- Rom 1850: Ankunft 20. 202. 206. Heirat 20. Zeit der Not 70. 184. 203.
- Rom 1862: Ankunft 171. 184. 206.*)
- Rom 1866: Atelier 15. 16. 33. 36. 354. Ausflüge mit Schick und anderen 29. 31. 32. 43. 51. 58. 59. 66. 112. (191.) Bocciaclub 21. 33. 34. Hochzeitstag 48. Tod eines Kindes 80. Abreise nach Basel 114.

Ausstellung: Paris, Salon (67-68.) 212.

Honorare 168. 175. 184. 195. (183.)

Italien und Deutschland 67. 82. 112. 106. 170. 202. 224.

*) Seite 171 und 184 geben, offenbar irrig die Jahreszahl 1861 (vgl. auch S. 20).

Konkurrenz z. St. Jakobsdenkmal in Basel 206.
Kritik, giftige 184.
Luftschiffahrts-Prinzip 40. (Vogelflug 16.)
Nacktes, über 80. 81. 83.
Oberitalien, Reise in, (Mailand, Parma), von Basel aus, Mai 69: 365 u. ff.
Schaffen des Künstlers 81. 82. 92. 114. 141. 184. 188. 211. 216. 221. 383. 384.
Selbstkritik 123. 141. 293. 356.
Sittlichkeitsbegriffe 80. 81.
Technische Versuche 146. 201, 364.
Vertrag mit Schack 218.

Aus Böcklins Werken:

Altrömische Weinschenke s. Oktoberfest.
Anachoret s. Eremit.
Beziehungen, die, des Menschen zum Feuer 14. 172. (Verz. No. 69.)
Brunnen im Sabiner Gebirge 184. (Vgl. Verz. 38, sowie Landschaft, kleine.)
Campagna-Landschaft 3. 59. 352. (Vgl. Verz. 48. 76.)
Campagna-Landschaft in Frühnachmittagstimmung. (Staffage: Nacktes Kind, Blumen pflückend) 24. (Verz. No. 117.)
Campagna-Landschaft vergl. Mittagshitze.
Centaur 275.
Christus und Magdalena 146. 175. 207. 212. 226. 233. 233. 281. 291. 374. 401. Vgl. Miserere (Verz. No. 133: Magdalenas Trauer.)
Daphnis und Amaryllis 3. 4. 5. 6. 7. 12. 13. 13. 14. 16. 21. 163. 191. 212. 290. 292. 350. 362. (Verz. No. 112: Klage d. Hirten.)
Eberjagd s. Jagdbilder.
Eremit II 191. 250. (Verz. No. 79; Anachoret.)

Faun, liegender, einer Amsel pfeifend 23. 112. (Verz. No. 123.)

Fresken: Kindergestalten auf Treppe zu seines Bruders Wohnung 364.

Fresken im Gartensaal der Villa Sarasin in Basel, 1868:

I. Flucht nach Egypten (26. August bis 3. Sept. 68):
Karton (Kohle) 144.
Ausführung 150-156. 174. 176. 204.
Zeitdauer: 150. 156.
Honorar 175. (183.)
Technisches siehe Reg. II: Fresko.

II. Gang nach Emmaus (4. Sept. bis 4. Okt. 68):
Karton (Kohle) 144.
Farbenstimmung 157.
Ausführung 157. 175. 176. 180. 181.
Zeitdauer 157. 175.
Honorar 175. (183.)
Technisches siehe Reg. II: Fresko.

III. König David (20. bis 25. Okt. 68):
Karton 174.
Ausführung 187. 188. 189. 190. 221. 222. 238. 376. 397. 399.
Zeitdauer 187.
Honorar 175.
Technisches siehe Reg. II: Fresko.
(Verz. No. 141).

Fresken im Treppenhaus des Museums zu Basel, 1868-69:

I. Magna Parens (23. Nov. bis 31. Dez. 68):
Farb. Karton. (13. Sept.) 167. 168. 196. 209.
Kostenanschlag 168.
Studie zum rechten Seecentauren 204. 205. 377. Zum linken 204. 205.
Farbenstimmung 210. (389.)
Modellstudien 205. 216. 217.
Anlage, 23. Nov.: 218. 219. 220.
Ausführung 221. 226. 227. 229. 230. 231. 233. 234. 235. 236. 242. 243. 245. 246. 248. 251 bis 254. 399. 404.
Vollendung 31. Dez.: 260.
Technisches siehe Reg. II: Fresko.

II. Flora:
Projekt 168.
Kleiner Karton (Kohle, Kreide: 2. Juni 69): 369. 370. 373. 374. (380.)

Grösserer Karton 373. 374. 379. 380. 397.
Zeichnerisches 371. 373. 375. 376. 379. 380. 385. 394. 395. 396. 397.
Farbenstimmung 371. 374. 375. 376. 380. 387. 388. 389. 390. 398.
Zeitberechnung 393.
Ausführung 399. 402. 404.
Technisches siehe Reg. II: Fresko.

III. Apollo:
(Projekt 168.)
Karton 372. 397.
Naturstudien 375. 391. 395. 399.
Zeichnerisches 372. 375. 391. 395.
Farbenstimmung 372. 390. 392.
Zeitberechnung 393.
Technisches siehe Reg. II: Fresko.
(Verz. No. 144.)

Forum in Rom 70.

Frühling s. Mädchen.

Frühlingslandschaft s. Kinder

Geburt der Venus s. Venus.

Götter Griechenlands, 1866:
Grisaille f. Cotta: 37. 142. 353.
Oelbild f. Schack: 12. Juni: 37.
Grundierung 18. Juni: 44. 46.
Ausführung 38. 44. 45. 46. 47. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 56. 57. 64.
Unterbrechung, Ende Juni 66: 58. (Verz. No. 72.)
Neue Umbildung. 18. Aug. 68: 142: als „Wiesenquelle" (Quellnymphe), siehe diese.

Hirschjagd der Diana 52. 81. 89. 280. 332. 345. 374. 400. (Verz. No. 81.)

Hirtenknabe, flötender, und blumenpflückendes Mädchen 34. (Verz. No. 119: Liebesscene.)

Jagdbilder 364. (Vgl. Verz. No. 40.)

Ideale Landschaft s. Nymphe an Quelle.

Idealkopf, weiblicher (Mondscheincharakter) 312.

Iphigenia I 217. 218. (Verz. 101: Villa am Meer.)

Kinder, Rohrflöten schneidend 3. 153. (Verz. 109: Frühlingslandschaft.)

Kinderständchen 352. 363. (Verz. No. 55.)

Klage des Hirten s. Daphnis und Amaryllis.

Knabe, zweijähriger, vor verschlossener Thüre, vgl. Porträts: Burckhardt-Iselin.

Kopf eines Italieners 237. 242. (Verz. No. 94.)

Landschaft aus dem Sabinergebirge 237. (Verz. 80: Römische Landschaft.)

Landschaft aus dem Sabinergebirge 282.

Landschaft, kleine, mit wasserholendem Mädchen 58. (Verz. No. 118.)

Landschaft mit Kornfeld s. Mittagshitze.

Liebesfrühling siehe Wiesenquelle.

Liebesscene s. Hirtenknabe, sowie Silen.

Mädchen und Jüngling 25. (Verz. No. 110 b.)

Magdalenas Trauer siehe Christus und Magdalena.

Mädchen, schlafendes, und flötender Jüngling, 81. (Verz. No. 87: Frühling.)

Medusa-Entwurf 194. 295. (Verz. No. 144, 4.)

Miserere (Skizze) 102. 108. vgl. Christus u. Magdalena. (Verz. No. 133.)

Mittagshitze 23. (Verz. 116. Landschaft m. Kornfeld.)

Mönch, liegender, lesender, in Landschaft 23. (Verz. No. 115.)

Musizierende Kinder siehe Kinderständchen.

Naturstudien 26. (Vgl. Verz. No. 66. 67.)

Nymphe im Bad, von zwei Faunen belauscht 26. (Verz. No. 122.)

Nymphe an der Quelle 364. (Verz. 50: Ideale Landsch.)

Odysseus auf der Insel der Kalypso 143. (Verz. 150.)

Oktoberfest I 105. 191. 232. 249. 364. (Verz. 104: Altrömisch. Weinschenke.)

— Neues: 191. 282. (Verz. No. 104,2.)

Paar, an Mauer vorbei über herbstliche Wiese gehend 79. 80. (Verz. No. 100: Böcklin und Frau.)

Pan im Schilf 96. 352. 363. 364. (Verz. No. 51.)

Panischer Schreck 353. 382. (Verz. No. 89.)

Petrarca, 1866:

Entwurf 61 (m. Abb. 62. 63).

Farbige Skizze 35.

Auftrag Merians 34. 35. (191. 211.)

Anlage, 9. Mai: 17. 18. 19. 36. 42. (m. Abb. 3. 18. 28.) 242.

Ausführung: Licht und Schatten: 17. 26. 27. 55. 61. 78. **Form:** 18. 27. 28. 29. 53. 62. 64. 65. 70. 71. 72. 73. 97. 97. 104. 106. 107. 109. 111. 111. **Farbe:** 38. 63. 65. 70. 71. 72. 78. 91. 101. 103. 103. 104. 110. 137. **Rahmen** 104.

Transport nach Basel 171. 211.

Neue Ausführung (m. Abb. 213.) 211. 212. 213. 214. 215. 216.

Urteil Burckhardts 282.

(Verz. No. 127.)

Pietà vgl. Christus und Magdalena.

Piratenbild I 89. (Verz. 75: Schloss am Meer.)*)

Porträts:

Frau Böcklin:

1. Kl. Bild: gelber Grund. Untermalung violett 9. (Vgl. Verz. 46.)
2. Brustbild: fahlgelb lasirter Grund. Schwarzes Sammtgewand. Kopf mit Vergifsmeinnichtkranz: 22. 23.
3. Schwarzer Schleier, braunviolettes Sammtgewand, blauer Grund. Tempera. 25. (Vgl. Verz. 46.)
4. Frühes Bild: schwarzer Schleier. Oel. 59. (Verz. 105.)
5. Brustbild: Profil n. links. Weifser Grund, weifsgelbe Beduine, karminrotes Haarnetz. Enkaustisch. 59. (75?) 200. 200. (Verz. 124.)
6. Als Muse. Kranz in der Hand. (Basler Kunst-

*) Im Besitz des Grossherzogs von Oldenburg (nicht von Baden).

verein.) 132. 172. (Verz. 95.)
7. Mit Arnold Böcklin in einer Herbstlandschaft. 79. 80. (Vgl. Selbstportr.)
Burckhardt, Prof. Fritz 287. (Verz. 155.)
— Frau 195. 196. 287. (Verz. 155.)
Burckhardt-Iselin u. Frau 233. 335. 336. 337. 360. (Verz. 130.)
— Zweijähr. Knabe vor einer Thüre 301. (Verz. 130.)
Dame in weifser Beduine 351.
Damenporträt 287.
Herr, irrsinniger 279. 279. 283. 283. 284. 297.
Knabe, verstorbener 322. 323. 324. 329. 330. 333. 334. (Verz. No. 147.)
Lenbach, Franz von 25. (Verz. No. 84.)
Riggenbach, Prediger 195. (Verz. No. 132.)
Selbstporträt 59. (Verz. No. 82.)
— Böcklin und seine Frau in Herbstlandschaft 79. 80 (Verz. No. 100.)
Weber, Kupferstecher 287.
Weibliches Porträt, mit Lithographie-Kreide auf Weifs 26. (Verz. 121.)
Quellnymphe siehe Wiesenquelle.
Römische Landschaft siehe Landschaft.
Sappho 172. 175. 181. 182. 185. 200. 201. 217. 381. (Verz. No. 74.)
Schloss am Meer s. Piratenbild.
Silen, flötender, und lauschendes Mädchen 35. (Verz. No. 120: Liebesscene.)
Venus Anadyomene (mit 2 Amoretten), 1868-69:
(Geburt der Venus):
Kohle a. Gipsleinwand (18. Aug. 68): 143. 194.
Pastell (6. Dez. 68): 239.
Ausführung 240. 241. 262. 264. 265. 267. 268. 269. 272. 273. 274. 277. 304.

Urteil Burckhardts 265. 278.
Goldrahmen und weitere Ausführung 274. 285. 286. 293. 294. 307. 308. 314. 315. 318. 352.
Absicht neuer Umarbeitung 385.
(Verz. 140: Geb. d. Venus.)

Venus und Amor. Zeichnung 106. Ausführung 105. 106. (Verz. No. 78.)

Villa am Meer I 75. 76. 104. s. Iphigenia 217. 218.

— II 290. 363. 369. (Verz. No. 101.)

Viola 7. 8. 9. 13. 13. 14. 14. 15. 16. 20. 92. 96. 96. 175. 232. 233. 332. 374. 401. (Verz. No. 114.)

Waldbild mit Faunenfamilie 190. (Verz. No. 73.)

Wassernymphe 24. Aehnlich. Bild 24. (Verz. No. 111.)

Wiesenquelle (Quellnymphe, Quellbild) 1868-69:
Umbildung der Götter Griechenlands (18. **Aug.** 68) 142.
Selbstkritik 240.
Anlage (Januar 69) 273. 274. 276.
Neue Uebermalung (17. **Febr.** 69) 288.
Abermalige Umgestaltung 292. 293. 296. 298.
Anlage 297. 298. 298. 299.
Ausführung 299. 300. 301. 303. 309-313. 315-322. 328. 329. 334. 337. 338. 339. 341. 342. 343. 344. 346. 347. 349. 351. 353. 355-360. 362.
Vollendung und Verpackung (17. **Mai** 69) 361.
(Verz. No. 138: Liebesfrühling.)

*

II.

Technisches und Kompositionelles.

Abstand vor Bildern 188. 345. 349. 361. 374.

Ambra 10. 261.

Anilinfarben 177.

Anlage 44. 46. 130. 134. 195. 272. 279. 283. 284. 297. 298. 299. 312. 322. 330. 341. (Vgl. Grundierung und Herausbildung.)

Auftrocknen 43. bei:
Eifarben 169. 170. 173.
Leimfarben 172. 262. 381.
Temperamalerei 173.
Wachsseifmalerei 165.
Fresko s. Freskotechnik.

Augensterne 316. 357. 398.

Ausführung, Grad der 142. 176. 188. (211.) 280. 284. 335. 345. 345. 349. 350. 356. 360. 361. 367. (Vgl. Gesamtwirkung.)

Ausstrahlung v. Farben vgl. Komplementärfarbe.

Beleuchtung: Sonnenschein 271. 272. Siehe auch Tageszeiten.

Benzin 212. 232.

Bernsteinfirnis 14. 93. 261.

Beziehungen von Farben s. Farbenwechselwirkungen.

Bindemittel 10. 34. 94. 246. 340. 400. **Vergl.: Ambra, Bernstein, Eigelb, Eiweiss, Firniſs, Fischleim, Gummi arabicum, Glycerin, Harze, Honig, Kolophonium, Kopaiva, Kopal, Lavendelöl, Leim, Leinöl, Mastix, Milch, Mohnöl, Nussöl, Oele, Petroleum, Sandrog, Schellack, Schlämmkreide, Siccativ, Terpentin, Wachs, Weihrauch etc. Vergl. Pettenkofer.**

Chemisches 11. 225. 236. 378.

Dampf als Fixiermittel 374. 393.
Dekorative, das, in der Kunst; Grofsheit der Form 171. 190. 210. 240. 245. 294. 349. 374. (Vergl. Plast. Erscheinung.)
Dunkelheit und Leuchtkraft (alter Meister) 48. 49. 60. 110. 136. 157. 321. 358.
Eifarbe 156. 169. 170. 173. 179. 365.
Eigelb 155. 156. 169. 170.
Einfachheit, äufserste 240.
Einzelmotive 215. 273. 350. 363.
Eiweifs 4. 105. 156. 246.
Enkaustik, antike 146. 177.
— neue Versuche Böcklins 59. (156.) 178. 182. 185. 200. 201. 242. 260.
Essig 105. 170.
Farben:
Anilinrot 149. 394.
Berliner Blau 98. 149. 394.
Blanc de Troyes 148.
Blattgold 373. 392.
Bleiweifs 98. 201. 249. 378. 379. 387. 393.
Bleu de Seine 11.
Bremer Grün 164.
Bronze-Gold 100.
Caput mortuum 5. 56. 99.
Cassler Erde 149. 151. 152. 249.
Chromgelb 42. 98. 99. 145. 148. 149. 164. 201. 237. 302. 303. 339.
Chromgrün 99. 148. 161. 237. 239.
Chromrot 148. 201. 236. 239. 371.
Chromsaurer Baryt 98. 254.
Eisenoxyd 99. 187. 221. 239. 316.
Elfenbeinschwarz 99.
Englisch Rot 42. 99. 149. 316.
Erde, grüne, gebr. und ungebr. 99. 148. 188. 241. 247. 270. 366. 402.
Gold 25. 100. 372. 381. 392. Vgl. Vergoldung.
Grünspan 94.
Gummigutti 48. 94. 381. 382.
Indigo 182. 381.
Indisch Rot 99.
Kadmium 148. 239. 339. 341.
Kalk als Weiss s. Freskotechnik.
Karmin 59. 98. 302.
Kernschwarz 18. 99.
Kobalt 99. 148. 149. 379.
Kochenille 98.
Krapp 9. 98. 302.
Krapplack 91. 302.
Krapprosa 164.
Kreide a. Weiss s. Freskotechnik.

Kremserweiss 99. 201. 249. 325. 379.
Lacke 99. 100. 302.
Marsgelb 99.
Mennig 99. 378. 402.
Mineralschwarz 149. 151. 152.
Morellensalz 5. 42. 99. 149. 152. 161. 239.
Mumie 42. 99.
Muschelgold 25. 189. 372. 392.
Neapelgelb 43. 98. 99. 148. 201. 249. 339. 378.
Ocker 42. 43. 100. 101. 145. 148. 151. 161. 339.
Operment 378.
Preussisch Braun 239.
Purpur 98.
Rebenschwarz 149.
Saffran 381.
Saturnrot 149.
Scharlach 98.
Smalte 100. 145. 149. 151. 161.
Smaragd-grün 191.
Terra di Siena gebr. u. ungebr. 101. 148.
Tusche, chinesische 396. 402.
Ultramarin 11. 98. 99. 145. 147. 148. 149. 164. 182. 201. 210. 239. 249. 254. 330. 340. 341. 378.
Umbra 43. 101. 149. 150. 152. 249. 253.
Van Dykbraun 99.
Venezianisch Weiss 99.
Vermillon 340. 340.
Vert Mylori ?? 303
Zinkweiss 201. 249. 270. 325. 378. 379. 387. 393. 396. 402.
Zinnober 5. 11. 98. 99. 100. 149. 201. 210. 249. 264. 303. 319. 325. 341. 379. 387.

Farbengebung, Fragen der 21. 39. 40. 41. 74. Bei Petrarca 38. 63. 65. 70. 71. 72. 78. 91. 101. 103. 104. 110. 137. Bei Schicks Leonoren 118. 119. 121. 122. 123. 125. 128. 136. 136; bei Michelina 133. 135. 137; bei Museumsfresko I 210. 222. 230. 234. 235. 246. bei Venus Anadyomene, Wiesenquelle, Fresko II, III u. A. 248. 267. 277. 288. 289. 301. 303. 304. 308. 310. 311. 312. 314. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 324. 325. 333. 337. 342. 347. 348. 348. 352. 353. 353. 358. 374. 375. 376. 387. 389. 390. 397.

Farbenharmonie 8. 55. 56. 66. 103. 189. 203. 267. 311. 314. 320. 324. 343.

— 13. 38. 61. 74. 89. 324. 325. 352. 354. 358.
Farbenkreis 8. 55. 56. Vgl. Farbenskala.
Farbenskala, Farbendisposition, -folge, -umfang, -ausbreitung 55. 56. 68. 189. 272. 283. 288. 311. 318. 342. 343. 345. 356. 357. 387. Vgl. Farbenharmonie.
Farben-Wechselwirkungen 41. 46. 47. 177. 179. 267. 269. 275. 280. 308. 311. 312. 360. Vgl. Komplementärfarben, Verhältniss von Farbe zu Natur, sowie Reg. I: Fresken: Farbenstimmung.
Farbig und farblos siehe Warm und Kalt.
Farbstoffbehandlung 11. 98. 100. 201. 209. 249. 378.
Fertigmachen eines Bildes 137. 274. 284. 293. 308. 338. 384. 386. 396. Vgl. Rahmen.
Firnis 10. 32. 86. 99. 105. 156. 157. 165. 173. 181. 240. 336. 364. 381. Vgl. Bernstein, Mastix, Spiritus, sowie Bindemittel.
Fischleim 79. 153. 340.
Fixieren von Kohle: 143. 174. 267. 268. 279. 297. 373. 393. 397.
Fixiermittel vgl. auch Bindemittel, Dampf.
Formgebung, Fragen der (Zeichnerisches, Figurales, Modellierung) 4. 16. 21. 38. 38. 41. 44. 45. 47. 51. 54. 57. 64. 85. Bei Petrarca: 18. 27. 28. 29. 53. 62. 64. 65. 70-73. 97. 104. 106. 107. 109. 111. Bei Schicks Leonoren: 116. 117. 121. 124. 125. 126. 128. Bei Verschiedenem: 128. 129. 132. 133. 155. 167. 175. 181. 204. 205. 205. 250. 263. 265. 291. 296. 306. 307. 309. 314. 315. 316. 317. 319. 323. 337. 338. 346. 355. 359. 362. 372. 373. 375. 376. 380. 385. 398. Vgl. Plast. Erscheinung, sowie Reg. I: Fresken: Zeichnerisches.

Förderung des Ganzen (nicht einzelner Teile) 130. 142. 322.
Fresko und Oelmalerei 156. 158. 177. 210. 248. 253. 379. 389. 397.
Fresko, Wachs oder Leim? (32.) 400.
Fresko u. Wasserglasmaler 145.
Freskokunst, die, der Antike Vgl. Reg. III: Antike Kunst, Pomp. Malereien, sowie Armenino, Malerbuch, Requeño, Vitruv.
Freskotechnik:
Anlage 219. 220.
Ansätze 154. 162. 176. 199.
Aufhellen und Dunkelwerden der Farbe beim Auftrocknen 155. 234. 236. 247. 379. 388. 400. (Vgl. Auftrocknen, Binden.)
Auftrocknen 152. 154. 160. 161. 162. 244. 252. 253. 388. 389. 403. (Vgl. Aufhellen.)
Binden, von Grund und Farbe 151. 187. 208. 222. 229. 238. 245. 246. 251. 404.
Durchpausen (Aufzeichnen) 144. 150. 155. 160. 206. 219. 229. 243. 252. 267. 268.
Farben (z. Fresko) 148. (151). 209. 210. 247. 249. 378. 379. 396.
Glasläufer (Farbenreibkolben) 154. (Vgl. Schlagen u. Glätten.)
Glätten des Kalkgrundes 154. 219. 377. 392. 398. 402. (Vgl. Glasläufer, Schlagen, Spachtel.)
Grundbereitung (Kalkbewurf etc.) 144. 150. 176. 197. 218. 219. 230. 243. 244. 251. 252. 360. 398. 399. 402. (Vgl. Weichbleiben.)
Grundfarbe 162. 163.
Haltbarkeit bezw. Veränderlichkeit von Farben 236. 237. 239. 249. 378. 379. 393.
Herausschneiden von Stellen (Korrekturen) 154. 160. 230. 403.
Kalk als Weiss 148. 150. 151. 156. 378. 379. 387. 393.
Kalk unter die Farben 156. 187. 221. 235. 246. 247. 253. 348. 365. 388. 404.
Kalkgrund siehe Grundbereitung, Glätten usw.
Kalkhäutchen 187. 207. 225. 229. 236. 238. 260.
Kreide als Weiss 378. 379. 393.
Marmorstaub 95. 179. 198. 218. 219. 236. 239. 398. 399.
Pinsel 149. 152.
Reine Farben 221. 247. 252. 254.
Retouchieren 156. 161. 169. 170. 187.

Freskotechnik:
Rötel (Bolus) 219.
Schlagen des Grundes (Schlagholz) 154. 218. 243. 252.
Spachtel 146. 178. 182. 392. 398. 403. (Vgl. Maleisen.)
Stuckateur-(Dekorateur-, Gipser-) arbeit 150. 230. 231. 243. 295. 303. 321. 331. 341. 399.
Stuckmarmor s. u. Marmorstaub.
Töpfe 150.
Weichbleiben d. Grundes 343. 244.

Gesammtwirkung, Gesammterscheinung—Hauptsache 130. 142. 272. 313. 322. 349. 356. 373. Vgl. Ausführung, Dekoratives, Förderung des Ganzen, Plast. Erscheinung.

Gipsgrund s. Malgrund.

Glanzlichter 4. 8. 9. 231. 315. 316. 327. 353. 363. 401.

Glycerin 105. 173. 270.

Goldener Schnitt 27.

Goldton 190. 276. 394.

Gouache 77.

Grofsheit der Form. Vgl. Dekoratives in der Kunst.

Grundierung 4. 9. 9. 36. 42. 44. 58. 79. 87. 88. 127. 271. 275. 298. 331. 341. Vgl. Anlage.

Gummi arabicum 34. 86. 340.

Haltbarkeit (bzw. Veränderlichkeit) von Farben 32. 99. 302. 303. 381. Vgl. Pettenkofer und Freskotechnik.

Härten im Bilde 66. 103. 116. 188.

Harz 10. 75. 94. 177. 178. 183. 381. 397.

Harzmalerei 76. 104. 106. 112. 170. 178. 217. 232. 242. Vgl. Wachsmalerei

Hell und Dunkel s. Warm und Kalt.

Herausbildung in Beziehung zum Grund s. Verhältnifs v. Farbe und Natur, sowie Grundierung.
Vgl. auch Farben-wechselwirkungen.

Holztafeln s. Malgrund.

Honig 4. 34.

Kindergestalten, Darstellung von 173. 197. 266.

Kohle, Erstes Entwerfen mit, 144. 168. 267. 297. 297.

303. 369. 380. Vgl. Kreide und Fixieren.
Kollodium 222.
Kolophonium 394.
Komplementärfarbe 308. 311. 325. 326. 327. 341. 357. Vergl. Uebergangstöne, Farbenwechselwirkung.
Komposition (Allgemeines) 17. 21. 37. 39. 135. 136. 142. 145. 158. 163. (186.) 192. 247. 248. 265. 284. 291. 349. 390. 391. Vgl. Licht und Schatten, Form- und Farbengebung.
Komposition in ein gegebenes Format 193. 194. 195. 199. 369. (Vgl. Verteilung in den Raum.)
Kopaivenbalsam 9. 10. 11. 14. 42. 94. 98. 99. 143. 145. 156. 211. 224. 232. 268. 271. 274. 279. 297. 298. 330. 335. 340. 359. 359. 360. 361.
Kopal 11. 25. 40. 94. 182.
Kreide und Kohle 26. 293. 369. 370. 380. 380. 385. 386. 393. 395. (Vgl. Kohle.)
Kupferpräparate 100. 394.
Lack 72. 86. 98.
Lackfarbe 72. 291. 253.
Lapis lazzuli 147.
Lasuren 9. 71. 93. 164. 182. 200. 224. 247. 267. 332. 345. 348. 361.
Lavendelöl 270.
Leim 32. 34. 42. 86. 94. 99. 106. 143. 156. 172. 173. 225. 245. 246. 268. 340. 393.
Leimfarbenmalerei 25. 32. 152. 153. 156. 157. 159. 160. 169. 170. 172. 173. 210. 224. 232. 262. 291. 379. 381. 400. (Vgl. Tempera.)
Leinöl 100.
Leinwandgrund s. Malgrund.
Licht und Schatten (Fragen der Disposition und Gruppierung, Lichtgang, Lichterscheinung) 17. 21. 26. 33. 37. 39. 40. 44. 52. 54. 55. 56. 61. 78. 128. 138. 158. 160. 186. 189. 209. 215. 234. 248. 250. 259. 271. 291. 324. 337. 342. 343. 371. 373. 374. 390.

391. Vgl. Kompositionsfragen.
Linienkomposition 41. 142.
Lokalfarbe 26. 39. 45. 55. 88. 103. 110. 118. 125. 135. 137. 176. 240. 267. 272. 324. 334. 337. 354. 362. 401. 402. 404.
Maleisen (Verschmelzer) 77. 146. 178 (Vgl. Freskotechnik: Spachtel.)
Malgrund:
Cementplatte 94.
Holztafel 24. 42. 186. 232. 276. 336.
Kalkgrund 94. Siehe auch Freskotechnik.
Leinwand (roh oder Gipsgrund) 12. 42. 103. 104. 106. 143. 153. 186. 225. 267. 275. 336.
Marmorstaubsteinplatte 94.
Schiefertafel 7. 8. 9. 186. 260. 336.
Vgl. Grundierung.
Mafsverhältnisse 6. 27. 29. 85. 89. 263.
Mastixfirnis 335. 360.
Messen s. Nachmessen.
Milch(-wasser) 86. 166. 168. 174. 268. 393.
Modellfragen 20. 117. 128. 193. 205. 207. 216. 217. 355. 484. 391. Vgl. Naturstudien u. Naturwahrheit.
Mohnöl 100. 270.
Monogramm 22.
Nachmessen(v.Proportionen) 133. 288. 300. 385.
Nachmischen von Farben 153. 248. 262.
Naturstudien 5. 6. 68. 69. 137. 166. 175. 290. 318. 321. 325-27. 328. 329. 343. 344. 347. 354. 355. 375. 382. 391. 395. Vgl. Studienmalen.
— 13. 31. 32. 120. 121. 191. 192. 384.
— Mensch 8. 14. 20. 117. 266. 271. 394. Vgl. Modellfragen.
Vgl. Naturwahrheit Verhältnis, Willkür.
Naturwahrheit — und in wie weit ihr Rechnung zu tragen 5. 5. 6. 19. 22. 22. 113. 120. 121. 136. 163. 191. 192. 290. 349. 355. 356. Vergleiche Naturstudien,

Willkür, sowie Verhältnis von Farbe zu Natur.
Nufsöl 100. 225. 270. 359.
Oele beim Malen (vgl. Bindemittel, Harze etc.) 10. 32. 75. 87. 94. 99. 100. 145. 225. 270. 275. 294. 359. 381.
Oelmalerei (im Vergleich zu anderen Malweisen) 4. 75. 106. 153. 157. 159. 160. 173. 182. 200. 201. 201. 242. 263.
— im Vergleich zu Fresko s. Fresko u. Oelmalerei.
Olivenöl 232.
Pastell 239. 263. 297. 370. 396.
Pergamentleim 4. 86.
Petroleum 10.
Photographieen, Stud. nach 334. 367. Vgl. a. u. Porträt.
Pinselhaare 277.
Plastische Erscheinung (als Hauptsache) 52. 110. 117. 130. 131. 142. 145. 162. 209. 219. 225. 226. 231. 233. 280. 350. 356. 362. 367. 390. Vgl. Gesammtwirkung.
Porträtfragen: (Vgl. Reg. I: Werke: Viola.)
Haltung 128. 323.
Modellbehandlung 131. 196. 228. 254. 255.
Schmuck 131. 133. 134. 138.
Grundierung, Untermalung 127. 195. 279.
Anlage 195. 279. 283. 322. 330.
Hintergrund 259. 270. 279.
Senkrechte 73. 124.
Raumverteilung 250. 313. 330. 330. 331. 337.
Lichtverteilung 128. 250. 254. 259. 287. 336. 337.
Photographieen 228. 279. 284. 330.
Historisches 227. 255. 275.
Pottasche 165.
Präzision 91. 152.
Psychologisches Interesse 92. 116. 356.
Rahmen, seine Wirkung zum Bild 13. 31. 96. 104 194. 225. 270. 274. 285. 286. 294. 351. 352. 388.
Raumverteilung s. Verteilung.
Receptbücher, malerische 39. (Vgl. Armenio, Cennini,

Leonardo, Malerbuch, Requeño, Vitruv.)
Regeneration alter Bilder 94. 360.
Relief (Modellierung) 152. 160. 254. 261. 301. (Vgl. Plastische Erscheinung, sowie Licht und Schatten.)
Sandrog (Sandarak) 75. 76. 104. 153. 381.
Schattenbehandlung (Schlagschatten) 231. 272. 309. 353. 382. 385.
Schellack 268. 275. 374. 393.
Schiefer s. Malgrund.
Schlämmkreide 10. 42. 44. 45. 46. 106.
Schraffierung 377. 380. 381. 386. 392.
Schwefelpräparate 201. 378.
Senkrechte im Bild 73. 124.
Siccativ de Courtray 9. 87. 275. 382. de Haarlem 382.
Skizzenhaft lassen, vom, vgl. Ausführung.
Sparmazeta s. Spermacete.
Spatel s. Fresko: Spachtel.
Spektralfarben 164. 339.
Spermacete 11. 153.
Spiritus 94. 165. 170. 268. 394.
Spiritusfirnis 153. 173.
Stuckmarmor s. Freskotechnik: Marmorstaub.
Studienmalen 5. 13. 37. 113. 126. 193. 193. 263. 285. 334. 367. (Vergl. Naturstudien, Naturwahrheit.)
Tageszeit im Bilde 317. 343.
Temperamalerei 4. 24. 25. 34. 96. 105. 112. 156. 157. 173. (Vgl. Leimfarbenm.)
Terpentin 87. 93. 94. 143. 146. 182. 185. 187. 225. 242. 270. 279. 297. 394. 397. 340.
Terra majolica 45.
Uebergangstöne 125. 226. 304. 308. 333. 348. Vgl. Komplementärfarbe.
Untermalung s. Grundierung und Anlage.
Veränderung von Farben s. Haltbarkeit, Auftrocknen sowie u. Freskotechnik.
Vergilben (von Farben) 156. 190. 225. 269. 275. 278. 294. 335. 359. 360. 382.

Vergoldung 86. 182. 189. 268. 372. 392.
Vergrößerung, Nützlichkeit allmählicher 379. 398.
Verhältnis von Farbe zu Natur 36. 130. 131. 135. 136. 145. 163. 284. 292.
Verkürzung 198. 261. 298. 300. 337. 338. 346. 355. 356. 362. 363. 366. 370. 373. 376. 382.
Verteilung in den Raum — Raumgleichgewicht 85. 193. 194. 199. 306. 369. 385. Vgl. u. Porträts, sowie Komp. in gegeb. Format.
Verpacken von Bildern 17. 171. 211. 212.
Wachsfirnis 35. 59. (165.) 278.
Wachsmalerei 77. 112. 146. 178. 181. 217. 218. 232. 232. 237. 400. Vgl. Enkaustik und Harzmalerei.
Wachsmilch 165.
Wachsseife 147. 165.
Wachsüberzug 11. 34. 35. 75. 76. 104. 112. 200. 242.
Walfischhirntalg siehe Spermacete.
Warm und Kalt 5. 39. 84. 121. 284. 320. — 66. 152. 352. 354.
Wasserfarbe 34. 77. 79. 86. 155. 166. 168.
Wasserglasmalerei 94. 145.
Weihrauch 75. 76. 104. 153. 200.
Willkür in Form- und Farbgebung 290. 318. 319. 339. 339. 361. 362. Vgl. Naturwahrheit.
Wirkung von Farben siehe Farbenwechselwirkungen.
Wolkenmalen 220. 223. 320.

*

III.

Namen und Geschichtliches.

Adam, Maler 83.
Albani, Villa 185.
Allegri, Miserere 102.
Altdeutsche Meister 71. 90. 321. 358. (s. a. Köln. Schule).
Antike Kunst 83. 83. 84 87. 116. 132. 355.
— Malweise 11. 77. 179. 180. 183. (vergl. Pompejan-Malerei, sowie: Armenino, Cennini, Requeño, Vitruv.
Apelles 183.
Armenino, Trattato della pittura 11. 87. 100. 159. 223. 388. 393.
Basel: Kunstverein 16. 132. 172. 191.
Basel: Museum 16. 25. 52. 81. 89. 280. 291. 332.
Bassano 388.
Behrens, Sammlung, Hamburg 23.
Bénouville 41. 69. 109.
Blaschnick 276.
Böheim 16. 17.
Bramante 27.
Brenner, Dr. s. u. Schick.
Brugger, München 340.
Bulacher, Dr. 378.
Burckhardt, Fritz, Professor 164. 179. 225. 236. 326. 326. 328. 339. 352. Porträt von Böcklin 287. Porträt von Schick 201. 225. 254. 255.
— Frau, Porträt von Böcklin 195. 196. 287.
Burckhardt, Jakob 156. 159. 196. 236. 265. 278. 281. 282. 375. 394.

Burckhardt-Iselin, Dr., Hans u. Frau 233. 301. 335. 360.
Burckhardt, Thiermaler 158.
Calame 186. 263.
Canova 113.
Caracci 41. 136. 193 368. 377.
Caravaggio 136. 232.
Cavalieri 261.
CenninoCennini 105.159.393.
Chapuy 202.
Cinquecento 7. 83. 84. 86. 156. 233. 247. 281. 298. 302. 366.
Claude, Lorrain 204.
Cornelius (Cornelianer) 250. 374. 393.
Correggio 135. 157. 157. 159. 224. 228. 229. 311. 366. 367. 368. 370. 377. 386. 388.
Cotta 37. 142. 353.
Didier 75.
Dreber 245. 306. 536.
Dupré 307.
Dürer 90.
Düsseldorfer, die 272. 302.
Dyck, van 130. 130. 147. 227.
Erhardt, Dr. W., Rom 23. 112.
Eyck, van 71.
Farnesina 85. 193.
Ferrari, Gaudenzio 365.
Fest, Candidat 362.
Feuerbach 40. 306. 364.
Francia 96. 223.
Fratelli, Augusto, Goldschmied, Vetter Böcklins 21. 29. 80. 105. 106. 106. 112. 114.
Freskomalerei der Alten s. Pomp. Malereien.
Gäbbelsröder, Dr. 225.
Genelli 156.
Gerhardt Bildhauer 21.
Giotto, 90. 209.
Gleyre 334. 335.
Goupil 305.
Grofsherzog von Baden 89.
Grünewald 90. 146. 281.
Guercino 231. 368.
Gunkel, Historienmaler 21. 111. 114. 194. 306. 359.
Hagen 218.
Hagenbach, Professor 225. 238.
Hamon 305.
Herrmann, K., Professor 379.
Heyl, Freiherr von, Darmstadt 17. 26. 34. 35.

Hildebrandt, Düsseldorf 202.
Holbein 16. 26. 60. 71. 82. 90. 146.
Im Hof, Ratsherr 237. 242.
Jordaens 276.
Kalckreuth, Graf 184.
Kanon 348. 349. 354.
Kaulbach'sche Fresken 95.
Kaupert, Bildhauer 21. 113. 114.
Kölnische Schule 90. (Vgl. altdeutsche Meister.)
Kopf, Bildhauer 207. 328.
Kugler 353.
Lehmann, Rud. 16. 17. 26. 36.
Lenbach, Franz von 4. 26. 49. 218. 364.
Leonardo da Vinci, (Trattato della pittura 39. 61.) 82. 90. 96.
Lindemann-Frommel 69.
Lommazzo 87.
Ludius 243.
Ludwig, Maler, Rom 80. 85. 110. 114.
Luini 365. 366. 366. 376. 377. 393.
Makart 311.
Malerbuch vom Berg Athos 86. (Vgl. Reg. II: Receptbücher.)
Mandel 255.
Marées, Hans von 21. 29. 40. 51. 114. 114.
Memling 48.
Merian, Basel 34. 171. 191. 211.
Michelangelo 210. 224.
Morelli 302.
Müller, Physiker 225.
Murillo 333.
Nazarener, die 116.
Niederländer, die 96.
Obermeyer 275.
Palma Vecchio 45. 227.
Pannini 10. 261.
Parmigianino 367.
Passini 105. 206.
Pausanias 180.
Pecht 42.
Penther, Maler 106.
Perugino 302.
Pettenkofer 11. 32. 94. 99. 236. 239. 360.
Phidias 120.
Piloty (Pilotyaner) 42. 110. 277. 309. 311. 356.

Pinakothek, neue, München 95. 96.
Plinius 87. 178. 180.
Pompejanische Malereien 32. 33. 77. 84. 95. 101. 126. 130. 169. 179. 239. 245. 278. 398. 400. Vgl. Armenino, Repueño, Vitruv, sowie Antike Malweise.
Praxiteles 113.
Preller 323.
Rafael 7. 53. 84. 85. 86. 116. 118. 171. 192. 193. 194. 195. 196. 198. 199. 208. 209. 224. 233. 244. 255. 298. 305. 306. 373.
Rembrandt 93. 110. 130. 348. 349. 354. 381.
Requeño, Abbé (1784): 87. 180.
Ribera 136. 228.
Riedel 41. 137. 324.
Riggenbach, Prediger 195.
Rottmann 162.
Rubens 26. 45. 102. 157. 190. 193. 194. 227. 250. 255. 264. 271. 276. 311. 348. 349.
Ruths 103.
Sarasin, Basel 172. 181. 217. — 174. 174. 187. — 282.
Schack, Graf, München 3. 37. 75. 75. 105. 142. 217. 218. 364.
Schick, Rudolf 106.
Werke aus dieser Zeit: Die beiden Leonoren 36. 37. 46. 56. 79. 115. u. ff. Fragen der Form: 116. 116. 117. 121. 124. 124. 125. 126. 128. 129. Fragen d. Farbe: 118. 118. 119. 121. 122. 123. 125. 128. Neuer Entwurf 130. 132. 136. 138.
Porträt Augusto Fratellis 106.
Michelina 87. 126. 127. 128. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 137. 138.
Mutter mit Kind an Grabmal 194. 198. 203.
Porträt des Prof. Fr. Burckhardt 201. 225. 254. 255.
Porträt des Dr. Brenner 250. 259. 270. 300. 313.
Daphnis und Chloë 263. 268. 271. 271. 272. 274.

Schirmer, J. W., Düsseldorf 3. 202. 203.
Schlöth, Bildhauer 206.
Schmitson 103.
Schön (Schongauer) 90.
Schöpf, Bildhauer 21.
Schulz, Moritz, Bildhauer 21.
Schweinfurt 105.
Schwind 156. 183.
Steffan 345. 352.
Teniers 96.
Tintoretto 11. 90. 127. 159. 223.
Tizian 7. 13. 41. 47. 49. 85. 93. 123. 157. 159. 190. 193. 194. 202. 208. 255. 294. 295. 331. 358. 391.
Vanutelli 224.
Vautier 332.
Velasquez 47. 130.
Venezianer, die 45. 66. 96. 105. 192. 255. 275. 294. 302.
Veronese, P. 12. 157. 208.
Vitruv 27. 87. 95. 180. 197. 231. 246.
Voltz, Fr., München, 3. 59. 352.
Weber, Kupferstecher 233. 255. 275. 287.
Wedekind, Konsul, Hannover 14. 172. 184. 206.
Wesendonck, Frau Mathilde, Berlin 80.
Wiegmann 180. 260.
Winterhalter, 247. 288.
Wohlgemuth 90.
Zeising, Proportionslehre 27.
Zeppelin, Graf 3. 153.
Zünd 332.

FA4021.3.5
Tagebuch-aufzeichnungen aus den Jah
Fine Arts Library BAM1832
3 2044 034 447 771

Chicago
11/26/46